creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음 악 학 석 사 학 위 논 문

윤이상의 『Etüden für Flöten solo <Allegretto>(1974)에 대한 연구:

작곡자의 작곡정신, 표현기법, 민족 음악적 요소를 중심으로

2014년 8월

서울대학교 대학원
음악학부 플루트 전공
이 정 혜

윤이상의『Etüden für Flöten solo <Allegretto>(1974)』에 대한 연구:

작곡자의 작곡정신, 표현기법, 민족 음악적 요소를 중심으로

지도교수 윤 혜 리

이 논문을 음악학 석사학위 논문으로 제출함

2014년 6월

서울대학교 대학원

음악학과 플루트 전공

이 정 혜

이정혜의 석사학위 논문을 인준함

2014년 8월

위 원 장 _____

부위원장 _____

위 원 _____

국 문 초 록

윤이상의『 플루트 솔로를 위한 연습곡 제5번 중 <Allegretto>』에 대한 연구:
작곡자의 작곡정신, 표현기법, 민족 음악적 요소를 중심으로

윤이상은 한국출신의 작곡가로 독일에서 음악 활동을 하며 세계 음악계에서 가장 큰 인정을 받은 작곡가이다. 나이 40이라는 적지 않은 나이에 유럽의 음악계에 데뷔한 윤이상은 쇤베르크의 빈 악파 (wiener schule)를 이어 메시앙, 리게티, 팬데레츠키와 어깨를 나란히 하며 독일에서 '20세기의 중요작곡가 56인', '유럽의 현존하는 5대 작곡가'그리고 1995년5월에는 독일의 자아르브뤼켄 (saarbrücken) 방송에 의해 20세기 100년간을 통틀어 가장 중요한 작곡가 30인의 한 사람으로 선정되기도 하였다. 그리고 1980년대 이후로 플루트 솔로를 위한 에튀드를 비롯한 목관작품들은 세계 주요 음악콩쿠르의 과제곡으로 지정되고 있으며 실내악 작품들은 각 악기들의 연주기법을 극한에 이르기까지 확대했다는 평가를 받으며 음악인들에게 중요한 연구 과제가 되고 있다.

1974년 초에 작곡 된 플루트를 위한 에튀드는 우줄라 프로이덴베르크 (Usuala Freudenberg) 와 귄터 프로이덴 베르크 (Günther Freudenberg) 부부에게 헌정 된 곡이다. 당시 윤이상은 이 작품을 만들면서 슈미트와 플루트의 연주기법에 관한 문제를 상의 하며 다중음향(Multiklänge), 이중 트레몰로(Doppletremolo) 등의 기법과 노래와 연주가 동시에 나타나는 기법 등을 시도하였다. 또한 그는 가로 플루트족의 모든 악기를 사용하여 5개의 소품 (에튀드의 순서에 따라 플루트- 알토플루트- 피콜로-

베이스 플루트-플루트)으로 이 곡을 구성 하였고 '연주회용 연습곡(Konzertetüde)' 의 전통에 속하도록 작곡하여 고난도의 플루트 테크닉을 까다로운 음악적 맥락에 결합시키도록 하였다.

윤이상은 이 다섯 개의 소품에서 그의 대표적인 작곡기법인 중심음 기법, 주요 음향기법을 사용하며 한국전통음악의 중심음과 시김새, 농현 같은 장식음의 기능을 확장하여 나타내었고 도교사상과 관련한 다양한 언급을 통하여 그의 사상과 작곡관을 연관 지어 표현하고자 하였다. 하지만 윤이상의 전형적인 작곡기법과 그가 나타내고자 했던 음의 움직임(제스처) 관한 이해가 없는 연주자에게 이 작품들은 단지 어려운 기악적 테크닉을 요구하는 까다로운 연주곡이 될 뿐이다. 좋은 연주를 하기 위해서는 작곡가의 시대정신과 작곡기법에 담겨있는 작곡가의 의도를 정확히 파악하는 과정과 이해가 선행되어야 한다.

본 연구에서는 윤이상의 창작관, 중심음 기법, 주요음 기법, 주요 음향기법, 음색작곡기법, 장식적 우회 등 대표적 작품기법에 대해 알아보고, 이 요소들이 민족적 음악과 어떻게 연관 지어져 나타나는지 <플루트를 위한 연습곡 중 5번>을 통하여 분석, 연구 해 보려 한다. 그리하여 앞으로 윤이상의 곡을 연주하는 모든 연주자들 뿐 만아니라 윤이상의 곡을 이해하려는 사람들에게 본 연구가 가치 있게 작용하는 계기가 되기를 바란다.

주요어 : Isang Yun, Etüden für Flöten solo,
Haupptontechnik, Umspielung
Main-Tone Technique, Main-sound technique
학 번 : 2009 - 21759

목 차

Ⅰ. 서론
1. 연구 목적 및 의의
2. 연구의 방법

Ⅱ. 윤이상의 생애와 사상에 의한 작곡관
1. 윤이상의 생애
2. 윤이상의 사상
1) 도교사상의 정의
2) 윤이상의 음악에 나타나는 도교사상의 흔적
① 도교적 작곡관
② 동아시아적 사상의 관점에서 살펴본 중심음 기법

Ⅲ. 윤이상의 작곡기법에 대한 고찰
1. 주요음향기법 (Hauppttonklangtechnik)
2. 중심음(주요음) 기법 (Haupptontechnik)
3. 장식적 우회 기법 (Umspielung)

Ⅵ. 윤이상의 음악에서 볼 수 있는 민족 전통음악

1. 시김새의 사용
2. 민요적 선율의 사용
1)경기민요
2)남도민요
3)서도민요
4)메나리 토리의 동부민요
5)지역별 민요의 특징 정리

Ⅴ.『 Etüden für Flöten solo <Allegretto>(1974)』에 관한 고찰
1. 플루트 솔로를 위한 에튀드의 작품 배경과 구성
2. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번의 작품 구조
3. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번의 분석과 현대적 기법
4. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번 중 한국 민요의 표현 방법

Ⅵ. 결론

Ⅶ. 참고 문헌

ABSTRACT

악보목차

<악보 1> 리게티 『아트모스페르』 악보 중 일부
<악보 2> 펜데레츠키 『히로시마 애가』 중 누워있는 클러스터
<악보 3> 펜데레츠키 『히로시마 애가』 중 운동감 있는 클러스터
<악보 4> 윤이상의 『예악』 마디 107-110 violin solo part
<악보 5> 『청성곡』(淸聲曲)
<악보 6> 『플루트 솔로를 위한 에튀드』 (1974) Ⅰ.Moderato, 마디 1-3
<악보 7> 윤이상의 『피리』(Piri, 1971) 중 긴 꾸밈음의 예
<악보 8> 음색과 셈여림에서 나타내는 농담효과의 변형을 통한 장식음의 예
<악보 9> 『바순을 위한 모노로그』(1983/84) 츠릴과 장식음을 사용한 예
<악보 10> 경기민요의 음계
<악보 11> 창부타령 중 일부
<악보 12> 남도민요의 음계
<악보 13> 강강술래 중
<악보 14> 서도민요의 음계
<악보 15> 수심가 중
<악보 16> 메나리조의 음계
<악보 17> 쾌지나 칭칭 나네 중
<악보 18> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅰ.Allegro의 첫 부분 1-3마디
<악보 19> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅴ.Allegretto 끝 부분 110-116마디
<악보 20> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅰ.Allegro의 앞부분 1-19마디
<악보 21> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅴ.Allegretto 앞부분

1-12마디

<악보 22> Part Ⅰ의 중심음 구조와 악상기호의 변화

<악보 23> 『윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 제 5번』 마디 1-5

<악보 24> 마디 6-12

<악보 25> 마디 13-19

<악보 26> 마디 20-24

<악보 27> 마디 25-33

<악보 28> 마디 32-34

<악보 29> 마디 35-45

<악보 30> Part Ⅱ의 중심음과 악상

<악보 31> 마디 46-54

<악보 32> 마디 54-60

<악보 33> 마디 60-75

<악보 34> PartⅢ의 중심음과 악상

<악보 35> 마디 76-79

<악보 36> 마디 80-85

<악보 37> 마디 86-91

<악보 38> 마디 92-100

<악보 39> 마디 101-끝

<악보 40> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 제 5번에 나타나는 민요의 표현 마디 1-5

<악보 41> 마디 6-12

<악보 42> 마디 76-79

<악보 43> 마디 21-23

<악보 44> 마디 41-43

<악보 45> 마디 48-51

<악보 46> 마디 65-68

<악보 47> 마디 76-79 (2)

<악보 48> 마디 54-60

<악보 49> 마디 20-22
<악보 50> 마디 24-30
<악보 51> 마디 61-62
<악보 52> 청성곡의 도입 부분
<악보 53> 마디 76-79 Part Ⅲ의 도입 부분
<악보 54> 마디 110- 끝

표 목차

<표 1> 시김새의 종류
<표 2> 지역별 민요의 특징 정리
<표 3> 『윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 제 5번』 의 작품 구조
<표 4> 현대적 기법과 연주 방법

그림 목차

<그림 1> 유교의 예악 사상
<그림 2> Doppel-Tremolo의 운지법 1), 2), 3)
<그림 3> Doppel-Tremolo의 운지법 4), 5), 6)

Ⅰ.서론

1. 연구 목적 및 의의

윤이상은 한국출신의 작곡가로 프랑스에서 유학하다 독일에서 음악 활동을 하며 세계 음악계에서 가장 큰 인정을 받은 한국 작곡가이다. 유럽의 여러 음악회에 참여하며 이름이 알려졌고 1969년에는 하노버 음악대학의 강사로, 1972년부터는 베를린 음악대학에서 교수로 생활 하였다. 이후 독일에서 '20세기의 중요작곡가 56인','유럽의 현존하는 5대 작곡가' 그리고 1995년 5월에는 독일의 자아르브뤼켄 (saarbrücken) 방송에 의해 20세기 100년간을 통틀어 가장 중요한 작곡가 30인의 한 사람으로 선정되기도 하였다.[1] 그의 수상경력으로는 '킬(Kiel)문화상', '독일연방공화국 대 공로훈장', 함부르크 아카데미의 '플라케테'상, '쿠세비츠키 음악 재단상' 및 '괴테메달'을 들 수 있다. 그리고 윤이상은 사망 전 까지 함부르크와 베를린 아카데미 회원 및 전 세계를 통틀어 10명도 안 되는 국제현대음악협회(ISCM)의 명예회원으로도 활동하였다.[2] 윤이상은 통영에서 어린 시절 영향을 받은 창작관과 1960년대 유럽의 새로운 음향적 음악양식의 개혁을 철저하게 접목시켜 융합함으로써 자신의 독자적인 음악세계를 구축하였다. 그의 작품은 1980년대 이후로 지금까지 "동아시아적인 것을 서구적인 것과, 국제적인 것을 자국적 전통과 융합시키면서 그 본질에 있어서는 한국적"이라는 유럽음악계의 평가를 받으며 세계 주요 음악콩쿠르의 과제곡으로 지정되고 있으며, 실내악 작품들은 각 악기들의 연주기법을 극한에 이르기까지 확대했다는 평가를 받으며 음악인들에게 중요한 연구 과제가 되고 있다.

윤이상은 음향음악(Klangkomposition)으로 메시앙, 리게티, 펜데레츠키와 함께 동시대에 인정을 받은 작곡가 이다. 1955년 이후 유럽 음악계는 점묘적 음렬주의 (Punktuelle Serialismus)보다 음악표현의 다원성이 중

1) 김용환,『서양음악사 100장면(2)』,가람기획 2002, 409~410쪽
2) 김용환: 『윤이상 그의 삶과 음악』, 음악과 민족, 제11호, 1996,11-48.

시되고 음색의 해방이 이루어지는 시기였다. 이 때 윤이상은 동아시아 음악과 유럽음악의 융합으로 <중심음향기법>을 발전시키면서 특히 동양의 도교 사상에 기반을 둔 <중심음 기법>으로 독자적인 음악 양식을 확립하게 된다. 윤이상의 음악이 다른 음향음악 작곡가들과 창작관과 작곡법을 달리하는 만큼 클래식 연주자 들은 익숙한 유럽의 연주기법과는 차별을 두어 윤이상의 작품을 정확하게 해석하고 연주하여야 한다. 그러기 위해서 작곡가의 창작관과 작곡기법, 작곡가가 나타내고자 했던 민족음악적 요소에 대한 연구가 선행 되어야 할 것이다.

2. 연구의 방법

위의 문제를 해결하기 위해서 윤이상의 생애와 프랑스와 독일 유학시절의 시대적 배경을 알아보고 윤이상의 음악 창작관에 영향을 끼친 동양사상에 대하여 연구 해 보려고 한다. 윤이상은 자신의 음악적 근간을 도교 사상와 관련하여 많이 언급하였다. 그는 도덕성을 근간으로 하는 유교(儒敎)와 사람과 우주가 하나의 커다란 완전함 속에 존재한다는 도교(道敎)정신에 많은 관심을 보였다.[3] 본 연구에서는 도교 사상의 정의를 내려 보고 윤이상의 대표적 작곡기법인 주요음향 기법, 중심음 기법 에서 도교 사상과 유교사상이 어떠한 형태로 나타나고 있는지 알아보려고 한다. 또한 그의 작곡기법인 주요음향기법, 중심음 기법, 음색 작곡 기법, 장식적 우회법등과 한국의 전통음악 기법인 시김새, 민요 선율 등에 대하여 연구 해 보고 플루트를 위한 연습곡 5번에서 현대적인 기법과 음악의 구성이 어떻게 한국의 전통음악 기법과 융합되어 나타나는지 연구 해 볼 것이다.

3) 오희숙, 『20세기 음악2』 <시학>, 심설당, 171쪽

Ⅱ.윤이상의 생애와 사상에 의한 작곡관

1. 윤이상의 생애

윤이상(1917년 9월 17일~1995년 11월 3일)은 어릴 적 유학자였던 부친 윤기현(尹基鉉)의 슬하 태어나 어린 시절 3년 동안 서당에 다니면서 공자나 장자의 중국 고전을 익혔다. 이것은 훗날 어른이 된 윤이상이 노자 사상에 접근하여 도가의 사상을 그의 음악에 접목시키는데 중요한 발판이 된다. 1923년에 통영공립보통학교에 입학하면서 음악을 접하기 시작하였고, 최호영(崔虎永)에게서 받은 화성학 중심의 작곡레슨을 시작으로, 1935년 일본 오사카 음악원에 입학하여 본격적으로 작곡과 첼로를 배웠다. 윤이상의 고향인 경상남도 통영(오늘날의 충무)은 오늘날까지 아악과 민속악을 주관하는 신청(神廳:악공주합)이 존재하는 전통음악의 중요 지역이라 할 수 있다. 윤이상은 이곳에서 17세까지 유년기를 보내고 1948-1949년에는 통영 여자고등학교에서 음악교사로 재직하였다. 그는 훗날 루이제 린저와의 대화에서 고향인 통영을 떠올리며 아버지와 어린 시절 길을 걷다 들었던 '남도창', 어머니가 우물가에서 불렀던 민요, 미륵산의 사월초파일 행사, 승려들의 예불소리와 범종 소리, 어부들의 노래 소리, 가면극<통영오광대>, 동네 굿판에서의 무속의 소리들과 무당의 화려한 의상과 동작들을 그의 소중한 음향적 경험으로 간직하고 있다고 언급하였다.

이 후 윤이상은 40세라는 적지 않은 나이로 1957년 프랑스로 건너가 파리 음악원에서 오뱅(Tony Aubin), 베를린 음악대학에서 블라허(Boris Blacher)와 루퍼(Josef Rufer), 슈바르츠 쉴링(Reinhard Schwarz-Schilling)과 작곡을 공부한다.

20세기 전반 서양음악은 근대적 전통에서 벗어나고 있었다. 12반음 조율체계가 약화되고 미분음[4]이 사용됨으로써 음의 체계가 확장되기 시작

4) 4분음(온음의 1/4) ·6분음(온음의 1/6) ·8분음(온음의 1/8)이나 그리스의 크로아이(chroai), 인도의 수르티 등이 이에 해당된다. 이러한 미분음에 의한 음악(미분음음악) 가운데서는 특히 체

하였다. 전통적인 음향보다는 새로운 악기편성과 작곡법으로 음향이 확장되기 시작한 것이다. 세계 제 2차 대전이 끝난 후 1959년 유럽의 젊은 작곡가들은 이러한 변화를 바탕으로 본격적인 논의를 하기위해 다름슈타트 국제 하기 음악 강습회를 열었다. 그리고 동시대에 미국에서 존 케이지(John Cage)는 “4분 33초” 외에 여러 혁신적인 작품들을 통하여 ‘변화들(Change)′, ′비 결정주의(Indeterminism)′, ′소통(Comunication)′ 이라는 세 개의 소주제들로 이루어진 강연을 통하여 유럽 전통의 음악체계와 작품개념을 전면적으로 부정하였다.[5] 이들의 실험정신은 동 아시아적 음악요소, 또는 철학의 작곡적 도입과 맞물려 있었고 특히 선(禪)불교에 심취해 있던 케이지는 우연성을 작곡의 기법으로 도입함으로써 서양 음악계에 큰 반향을 일으켰다. 동아시아 출신의 젊은 작곡가에게 , 동아시아의 사상을 작곡기법에 도입한 케이지의 실험은 신선한 충격이었을 것이다.

“ 처음에 파리에서 독일로 왔을 때, 나는 어떻게 시작해야 할지를 몰랐다. 1959년 다름슈타트 하기 강습회는 나를 당황하게 하였고, 나는 자신에게 물었다. 나는 지금 어디에 있으며, 어떤 길을 가야하는가? 그래서 나는 우리의 전통음악을 다시 성찰하고 분석하기 시작하였다. […]나는 아시아의 음들은 유럽의 그것과 완전히 다르다는 사실을 깨달았다. 한 음이란 살기 위해 그 자체가 완전히 연타적으로 존재하였다. 아시아적 음 고유의 특수성이 바로 내 음악의 출발점이 되었다.[6]”

우연의 요소와 음향의 확장이 허락된 열린 형식은 유럽 외 음악적 요소의 작곡적 수용을 가능하게 하였고, 이러한 새로운 경향들은 폴란드(펜데레츠키), 헝가리(리케티), 한국(윤이상)과 같은 비 서유럽 출신 작곡

코슬로바키아 작곡가 A.하바의 현악 4중주 2번 op.7(1920)과 5번(1923)에서의 4분1음, 6분의 1음 음악이 성과를 거두었다. 이 밖에 F.B.부조니가 제창한 3분음에 의한 음악, J.카릴료의 8분음 ·16분음음악도 실험적으로 시도되었다.

5) 윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』, 한길사, 2005. p80 재인용

6) Isang Yun im Gespräch mit Günter Kleinen und Hellmut Kühn, "Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier", in: *Zeitschrift für Musikpädagogik II, 1977,H.3,S.4.*

가들에 의해 시도되고 발전하게 되었다. 그 중 윤이상은 동 아시아적 특징인 헤테로포니[7]를 유럽적인 폴리포니[8]로 확대시키는 방법을 사용하여 특유의 음향면 작곡양식을 확립하였다.

이후 윤이상은 1959년 서베를린 음악대학을 졸업하고 그해 9월 네덜란드 빌토벤(Bilthoven)에서 12음 기법으로 작곡한 『피아노를 위한 다섯 개의 소품』과 1960년 다름슈타트에서의 『일곱 악기를 위한 음악』을 성공적으로 초연한 후 유럽 현대음악계의 주목을 받기 시작한다. 그가 찾은 작곡어법과 창작관인, 한국 전통 음향기법과 '음색작곡'과의 결합은 1960년 이후부터 여러 방송국에서의 동양의 전통 궁중음악에 대한 그의 강연을 통해 더욱 주목을 받게 되었고 1965년 하노버(Hanover)에서 오라토리오 『오 연꽃 속의 진주여』(Om mani padme hum, 1964)와 1966년 10월 도나우에싱엔(Donaueschingen)에서 『예악』(Réak)이 초연되면서 국제적 명성을 얻게 되었다.[9]

이러한 명성을 뒤로하고 윤이상은 1967년 박정희 정권 때에는 정치적 사건인 동백림사건(동베를린사건)에 연루되어 큰 고초를 겪게 되었는데 이는 그의 창작 경향의 변화뿐 아니라, 인간 윤이상의 정체성에도 큰 변화를 주게 되었다. 이 사건이후 그의 음악은 사회적 정치적 메시지를 담기 시작했고, 80년대 후반에 들어서는 이러한 메시지를 인간에 대한 관심으로 승화시켜서 표현하였다. 그러나 윤이상은 직접적인 정치적인 관점에서의 창작활동보다 도교정신과 관련된 인간적인 차원에서의 예술적 창작을 중요하게 생각하였고 1987년의 글에서 "예술이 현실을 중시하고

---

7) 음악의 선율 유형을 나타내는 말. 동일한 선율을 한 가지 이상의 방식으로 동시에 연주하는 것. 즉 같은 선율을 여러 사람이 함께 연주하면서 자연스럽게 서로 다르게 연주한다. 헤테로포니 음악은 화성적 바탕 위에서 작곡된 것이 아니라, 즉흥적 집단 연주에서 한 선율에 다양성을 주기 위해서 발생한다. 헤테로포니는 플라톤이 처음 사용한 용어로서 음악학자 슈툼프(C. Stumph)에 의해 즉흥 연주 형태의 다성 음악을 가리키는 용어로 사용되었다.
[네이버 지식백과] 헤테로포니 [heterophony] (시사상식사전, 박문각)

8) 폴리포니는 2성부 이상의 선율을 독립적이고 선적인 구성으로 다루는 선율 양식, 혹은 음악적 짜임새를 의미한다. 폴리포니는 2개 이상의 독립적 선율의 배합에 기초를 둔 대위법의 성립과 함께 가장 일반적인 양식이 된 것으로, 폴리포니의 음악을 대위법적 음악이라고 말하기도 한다. 폴리포니는 유럽에서는 르네상스와 바로크 시대의 음악에 현저하게 이루어졌다.
[네이버 지식백과] 폴리포니 [polyphony] (시사상식사전, 박문각)

9) 「음악이좋」,www.umak.kr 인터넷 사이트 참조

그 현실속의 인간주의적 목소리를 부각시켜야 한다.” 고 강조하였다. [10] 결국 윤이상은 고향인 한국으로 돌아오지 못하고 1971년 독일 국적을 취득하고 활발한 창작활동을 펼치다 1995년 11월 3일 78세의 나이로 베를린에서 사망하였다.

윤이상의 유럽 창작시기는 그의 창작 성향에 따라 세 시기로 나눌 수 있다. 제 1기는 베를린에 자리를 잡고 12음 기법을 배우고, 그 규칙성을 교수하여 작곡을 하던 시기였다. 『일곱 개의 악기를 위한 음악』(1959)이 다름슈타트에서 초연되면서 현대 음악계의 주목을 받기 시작했다. 2기는 윤이상이 주요음향기법을 개발하여 유럽 작곡계에 본격적으로 데뷔한 시기이다. 한국전통음향특색을 고유한 방식으로 현대 작곡기법과 접목한 이 시기의 양식은 『낙양』(Loyang,1962),「유동」(1964)를 거쳐 『예악』(1966)에서 완숙미에 도달한다. 이 시기에 작곡된 곡들을 살펴보면 한국어로 된, 동아시아의 정취를 상징하는 제목이 많이 쓰인 것을 알 수 있다. 플루트의 대표적인 작품 『가락』(1963)도 이 시기의 작품으로, 윤이상은 이 곡을 작곡하기 위하여 대금 정악을 수차례나 들었을 정도로 서양악기로 국악적 음향을 얻기 위해 애를 썼다. 1979년 전후는 제 2기에서 제 3기로 넘어가는 과도기적 요소를 지닌다. 개별악기의 음색을 세분화시키는 음색작곡적 경향이 활발해진 시기로, 이러한 경향은 『플루트 솔로를 위한 연습곡』(1974)에서 최고조에 다다른다. 창작 제 3기에 윤이상은 작품들의 예술적인 가치를 기술적인 것 보다는 청취자들에게 어떻게 들릴지에 대한 대중적 효과에 두었다. 유럽에서의 초기작품들이 귀족적인 양식의 방향을 보여주었다면 후기작품들은 한국의 무속전통들을 염두 해 두고 구상 된 작품들이 많다. 또한 제 3기는 개인과 사회의 관계를 작품의 주제로 삼고 ‘인류를 향한 인간애의 호소’라는 모토 아래 1983년부터 1987년 까지 매년 다섯 개의 교향곡을 연달아 발표하기도 했다. 그가 탈근대 예술사조가 풍미하던 1980년대에 근대음악의 대표 장르인 교향곡 작곡에 심혈을 기울인 사실은 장르사적으로나 문화사적으로 의미심장한 창작의 현장이라고 할 수 있다. [11]

---

10) 최성만,『윤이상의 음악세계』, 한길사, 1991.
11) 윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』, 한길사, 2005. p.99-102 재인용

2. 윤이상의 사상

1) 도교사상의 정의

도교사상은신선사상을 기반으로 자연 발생하여, 거기에 노장사상·유교·불교 그리고 통속적인 여러 신앙 요소들을 받아 들여 형성된 종교이다.

도교는 백제와 신라에서 종교적 신앙보다는 노자(老子), 장자(莊子)의 서적을 통한 무위자연(無爲自然)사상을 자연스럽게 받아들여졌다. 도교와 도가사상은 엄밀한 의미에서 구분된다. 그것은 전자가 종교사상이요, 후자가 철학사상이라는 점도 있지만, 두 사상은 애당초 다른 진리관에서 출발하여 전연 별개의 사상으로 전개되었기 때문이다. 도가사상은 도교가 흡수, 조절한 주요한 사상의 하나이지, 본래부터 도교가 곧 도가사상이었던 것은 결코 아니다. 도가사상은 도교가 그 사상과 논리를 흡수한 이후에도 사상·문학·예술 등 각 방면에 작용하면서 독자적으로 전개되었다. 우리나라에서도 도가사상은 도교라는 종교와는 엄연히 구별되어서 역대 지식인들에 의하여 연구, 수용되어 한국사상 형성에 일익을 담당하였다.[12] 윤이상의 연구에 있어서 자주 등장하는 도교사상도 종교적인 의미보다는 도가사상을 대체하는 의미로 볼 수 있겠다.

도가사상은 노자(老子)와 장자(莊子)의 사상을 계승하고 발전시킨 철학사상으로 인간의 현실적 타락과 무지의 근거를 찾아 진리를 추구하고 자연의 실상을 깨달아 무위(無爲)의 삶을 추구하는 사상 경향을 말한다.[13] 우주의 절대적 존재를 무(無)라고 하는 무위자연설(無爲自然說)을 주장하는 것이다. 장자에 따르면 경계가 없는 무한한 우주는 인간의 지각과 무관하게 존재하는 공간이다. 시간은 무한한 흐름의 과정에 지나지 않으므로 하나의 범주로 지각될 수 없으며, 인간이 지각하는 시공간은 인간의 생각 속에서만 유한한 세계 일 뿐이다.

도교에서 가장 중요한 것은 도(道)이다. 도(道)의 실체라고 볼 수 있는

12) [네이버 지식백과] 도교 [道敎] (한국민족문화대백과, 한국학중앙연구원)
13) 한국민족문화대백과

무(無)의 세계는 '침묵'을 뜻한다. 노장 사상은 현실적으로 인간이 지각하지 못하는 시공간을 강조하고 '공간에는 고정된 존재가 없고, 시간은 비지속적으로 흐른다.' 고 말한다. 이를 바탕으로 도교적 의미에서 보면 예술은 음양의 원칙 아래에서 끊임없이 변화하고 흘러간다. 그리고 그것은 이러한 과정적 속성 때문에 비정체적 속성을 가진다. 건축과 회화는 물론이고, 악(樂), 가(歌), 무(舞)의 동아시아 전통 예술 공간에서 무한한 공간은 서양에서의 예술적 공간과는 다르다. 음 예술의 매력도 회화의 여백미와 같이 소리 없는 침묵에 있으며 끊임없는 순환적인 시간 구조를 갖는다. 실재하는 소리도 침묵의 공허 없이는 존재하지 않는다고 보는 것이다. 사물의 움직임이나 삶은 공허 없이 지속되지 않으며, 지각되지 않는 침묵이 바로 소리의 근원이라는 것이 도교적 의미의 예술학 이다. 장자는 '음악의 부재'를 가장 고아한 음악이라고 역설적으로 표현하며 감각세계의 자유로움과 인간이 지각하지 못하는 영역의 중요성을 말했다.

이처럼 도가사상에서 도(道)는 인간이 이름을 지어 규정할 수 있는 것의 상위범주에 있으며, 도의 예술 또한 이름 지어지거나 개념화하여 말할 수 없는 것이 된다. 이러한 무명적 속성에 따라 인간의 즉흥성과 유연성이 도가 예술 형성의 근본 원칙이 된다. 이는 예술을 변화의 과정이라고 이해하는 음양의 원칙과도 통하는 것이다.

2) 윤이상의 음악에 나타나는 도가사상의 흔적

①도교적 작곡관

"나는 배우면서 그것과 투쟁해야만했다. 그 후 나는 내가 동양적 출처를 가지고 있음을 기억 할 수 있었다. 그리고 나서야 나는 무엇이 내 속에 동양적인 것인지, 그러니까 흐르는 그 무엇을 서양적 언어로 표현하는 방법을 배울 수 있었다."[14]

14) 루이제 린저/윤이상, 『상처입은 용』,랜덤하우스, 2005

한 작곡가의 작곡관은 그 작곡가의 음악관과 연결되고 그 음악관은 고스란히 그 작곡가의 작품에 드러나게 된다. 1950년대 후반 메시앙, 케이지, 리게티, 펜데레츠키, 슈톡하우젠 등 서양의 젊은 작곡가들의 변화는 윤이상에게 큰 자극을 주었고, 이러한 음악체계와 음향체계의 확장은 윤이상의 작품에서도 나타나게 되었다. 그러나 각기 다른 음악적 전통과 체계를 가지고 있는 두 세계의 음악언어를 동일한 비중을 두어 표현 하기란 쉽지 않은 일 이었을 것이다. 각 문화권에서 다르게 자리 잡힌 연주방식과 낯설고 대립되는 음악요소들, 다른 정신문화의 기술적인 처리와 융합을 위해 윤이상은 부단한 도전을 했다. 지금까지 전해지는 윤이상의 인터뷰 내용과 그에 대한 문헌들을 살펴보면 그가 자신을 동아시아적인 세계관을 가진 자로 생각하였고, 서양음악계의 큰 변동 속에서 우리 민족이 가진 정신을 어떻게 표현하고 지켜낼 것인가에 대해서 고민하였다는 흔적들을 찾아볼 수 있다.

"그 시대의 사회조직의 일원인 예술가는 그 민중에 대해 시대계발의 책임을 지고 있다. 무릇 예술은 어느 시대고 간에 그 시대의 산물이요, 민중은 자기세대의 감수성과 사고력을 타고나는 것인데..." (이하 생략)[15]

윤이상이 서양의 확장된 작곡방식 속에서 찾아 낸 독자적인 방법은 무엇이었을까. 그의 작품과 글들을 토대로 해 보면 윤이상의 작곡관에 근간이 된 동양적 요소들은 한국의 민속음악, 한국과 중국의 숭정음악, 도교, 유교, 불교 사상 등으로 다양하다. 앞에서 서술한 바와 같이 윤이상은 어린 시절 유교학자인 아버지의 아래에 동양철학에 관한 공부를 하였다. 그리고 그 시절 경험하였던 다양한 동양의 민속 문화들 (사월초파일 행사, 예불소리, 굿판에서 무속의 소리, 어부들의 노래 소리, 우물가 아낙들의 노래 소리 등)에 대한 기억을 바탕으로 청각적, 시각적 기억들을 되살려 작곡기법에 표현하고자 하였다.

---

15) 윤이상,「악계구상의 제문제」, 해제 : 노동은, 새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래, 『민족음악의 이해』, 민족음악 연구회,1994,333쪽.

“본래 예술가란 자기민족의 전통 속에서 발전하기 마련이지요. 다만 한국음악 그대로는 서양 사회에서 그대로 수용되기 어려우므로 한국음악의 알맹이, 그 철학적·미학적·음향적 요소들을 적절한 방법으로 표현하고자 애썼습니다. 끊임없이 우리 고전을 연구하고 또 고향에서의 기억을 더듬으며 한국적 인 것의 본질을 되살리기 위하여 노력한 것이죠. 한국적인 것의 핵심은 이 우주의 위대한 질서 그 흐름 자체가 곧 음악이란 것입니다.”16)

윤이상이 한국적인 것의 핵심으로 우주의 질서를 언급한 것은 도교의 예술관을 염두 한 것이라 추측해 볼 수 있다. 도가사상에서는 사람과 우주가 하나의 완전함속에 일치하여 존재한다고 보며 음악을 작곡가 개인의 능력이나 아이디어로 보지 않고, 우주의 한 부분으로 보았다. 그리고 윤이상은 이를 염두하고 그의 음악이 시작과 끝이 없이 계속해서 이어지는 거대한 도의 울림의 한 부분이라고 이야기 하였다. 그는 이러한 도교의 음악론을 설명하면서 동양에서 음악가의 창작활동이란, “‘마치 안테나를 사용하듯’ 우주 속의 음향을 받아들여서 그들의 특성과 재능으로 음악을 만들어 낸다.”고 설명하였다. 또한 이 능력은 음악가들에게만 제한된 것이 아니라, 모든 사람들이 내적인 힘을 지니고 있고 느낄 수 있으므로 동양 사람들은 전통적으로 ’음악은 작곡 하는 것이 아니고 낳는 것과 같다’ 고 생각 한다고 구체적으로 언급하며 동양적 사고에 의하면 음악은 우주의 작은 부분이 탄생하는 것과 같다고 설명 하였다.

다성 음악이 서양에서 생겨난 이후로 서양에서의 작곡사는 개인과 집단 사이의 긴장이라는 문제를 늘 가지고 있어왔다. 다시 말하자면 1950년대 까지 서양음악에서의 작곡관은 이 전부터 내려오는 서양음악 작곡법에 기초하여 개인의 음악적 우수성을 표현 해 내기 위한 싸움이었다고 이야기 할 수 있겠다. 하지만 동양적 사고를 중심으로 둔 윤이상의 음악관은 서양의 그것과 대립이 된다.

16) 이한숙. 「윤이상, 그는 누구인가: 이념의 벽에 가리워진 천재 음악가」, 『음악사랑』, 1994년 10월호,52쪽

윤이상은 그의 음악이 서양음악의 집단 속 정해진 닫힌 음악과는 다르게, 시작과 끝이 없이 계속해서 이어지는 거대한 도의 울림의 한 부분이라고 이야기 하며 자신의 작곡법에서 열린 형식을 항상 강조 하였다.

"사람은 음향적인 현상들을 인지 할 수 있지만 이것은 음향을 듣는 것과는 상관이 없습니다. 음향은 말하자면 이미 먼저 존재하는 것이지요. 우리 동양인들은 우주, 공간이 음향으로 가득 차 있다고 생각합니다."[17]

도교에서 음(陰)과 양(陽)은 대립되는 개념이면서 상호 의존성을 가진다. 음과 양은 그 양면의 한계점을 기준으로 교체되면서 변화를 일으킨다. 어떤 한쪽만의 존재는 있을 수 없고 항상 양면이 동일하게 존재한다는 것이 음양사상의 개념이다. 윤이상은 이러한 음양사상을 자신의 작곡관에도 적용하여 선율의 진행상 보이는 대칭적 구조, 음의 상향과 하행, 동적인 표현과 대비되는 정적인 표현, 장음정과 단음정과의 대립을 작품에 담으려고 노력 하였다. 그리고 끊임없이 흘러가는 이러한 변화의 흐름을 통하여 우주공간의 음향의 흐름을 포함하고자 노력하였다.

"나는 음악을 Materie(物)로부터 만들지 않고 직관적으로 만든다. 나는 멜로디 또는 주제를 쓰지 않고, 음악적 재료도 필요하지 않으며 그것을 늘이거나 줄이지도 않는다. 나는 음악적 흐름이 필요 하다."[18]

윤이상의 음악을 서양음악을 토대로 하는 분석적 시각으로 놓고 봤을 때 서양의 음악 분석가들은 윤이상이 이야기 하는 열린 형식과 도교적 음악 관념들은 이해하기 힘든 부분일 수도 있다. 윤이상의 음악을 이해하려 할수록 감상자들이나 연주자들에게 어려움이 생긴다는 유럽인들도 분명히 있을 것이다. 그리고 이런 반응에서 윤이상이 서구에서 1960년대

17) 윤이상·발터-볼프강 슈파러/정교철·양인정 옮김, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, HICG, 1994, 26쪽
18) 윤신향 역, Rainer Sachtleben/Wolfgang Winkler, Gespräch mit Isang Yun, 『두개의 음악세계 사이: 윤이상의 작곡행위에 관하여』, 한국 음악학회, 2002, 200쪽

에 유행하던 열린 음향형식과 크게 다르지 않음에도 불구하고 동양에서 온 작곡가라는 이유와 윤이상의 다수의 도교사상 언급 때문에 착각을 하게 된 것은 아닐지 궁금하기도 할 것 이다. 예를 들어 도교 사상 중 특히 윤이상에게 직접적인 영향을 준 사상은 “움직이지 않음 속에 움직임” 이라는 의미로도 설명할 수 있고, “고요한 가운데 움직임” 설명 할 수 있는 정중동(靜中動) 사상이다. 윤이상은 강연에서 노자, 도덕경의 정중동 사상에 대하여 언급하며 유럽 사람들 에게 장단(長短), 고저(高低), 강약(强弱) 등의 음악적 상대성을 설명 한 적이 있다. 정중동이라는 도교적 원칙이 음악의 안정성과 불안정성 같은 양극적 범주들을 포괄하는 개념으로 설명 된 것이다.

이 관념을 두고 유럽인에게 분명 ‘음양’이니 ‘정중동’ 이니 하는 말은 서양의 ‘느림-빠름-느림’ 혹은 ‘빠름-느림-빠름’ 같은 흔한 세부분 형식을 ‘정중동’ 이라는 단어로만 바꾸어 표현하는 것이 아니냐고 반문 할 수도 있겠다. 그러나 이러한 반문은 윤이상이 수많은 인터뷰들을 통해서 보여준 삶의 태도와 행동, 신념들에서 단지 그가 동양의 음악적 요소들을 자신의 음악에서 장식품으로만 쉽게 사용하려 하지 않았음을 분명히 알아 낼 수 있다.

“제가 작곡 해 온 곡들은 형식적 측면에서 항상 열려진 곡들이었습니다. 도교적 원칙들을 추구한다는 점에서 저의 곡들은 도의 표현입니다. 여기서 제 음악의 시발이었던 것처럼 보인 것은 이미 들리지 않고서 울렸던 어떤 것의 연속에 불과하며, 또한 그와 마찬가지로 저의 음악의 종결처럼 보이는 것은 미래의 것, 들을 수 없는 그 무엇 속에서 계속 그 울림이 이어지게 될 어떤 소리에 지나지 않습니다.”[19]

19) 위의 책, 51쪽

② 동아시아적 사상의 관점에서 살펴본 중심음 기법

윤이상의 작곡기법을 논할 때 빠질 수 없는 것이 중심음 기법이다. 윤이상에게 중심음 법칙은 “작곡 기술적으로 동 아시아적 음악적 언어와 유럽의 아방가르드적 음악언어와의 융해과정의 핵심”[20] 이었다. 끊임없이 변화하면서 그 자체는 변화하지 않는 정중동 사상을 음악으로 표현해 내기 위해서 윤이상은 도교 사상에 근거하여 <주요음향기법> 사용하였다. 주요음향기법은 하나의 음이나 음 그룹을 중심으로 음악이 진행되고, 그 중심음이 다양한 변화음으로 장식되는 기법이다. 서양음악에서는 음 하나하나가 수평적, 수직적으로 연관성을 맺고 무리를 이름으로써 의미를 가진다. 그에 반해 동양의 음악은 개개의 단음이 음악적 현상이 될 수 있다. 그 자신이 고유한 생명력을 가지고 있는 것이다. 이것이 윤이상이 이야기 하는 도교적 사상으로 전체가 부분 속에 있고 부분이 곧 전체가 되는 현상이다.

> “유럽음악에서 음 하나하나는 추상적인 의미를 가지고, 음들의 연속이 비로소 어떤 의미를 가진다. 우리음악에서는 <음>자체가 이미 고유한 의미를 가지고 있다. 모든 음의 자연스러운 변형은 음고의 관점에서 선율을 형성하는 음정으로 이해되기 보다는 장식적 기능으로 그리고 동일한 음의 부분으로 이해된다.”[21]

<예악>이나, <플루트 연습곡> 등에서 나타나듯이 음과 음악적 흐름은 매우 서서히 진행되지만 결코 멈춰 있는 듯 한 인상을 주지 않는다. 그는 음악의 흐름이 도교적 의미에서의 유전(流轉)과정으로 매우 서서히 진행되지만 그것은 한 순간도 멈춰 서 있지 않고 끊임없는 변화를 지향해야한다는 생각을 가지고 있었다. 개별음은 그것이 울리는 순간부터 앞으로 계속 나아갈 가능성을 지니고 있는 것 이고, 그것이 앞으로 나아감

---

20) 최성만, 『윤이상의 음악세계』, 한길사, 1991. 44쪽
21) “Gespräch mit Isang Yun", Berlin confronation, Ford Foundation(ed), Berlin, 1965,65쪽

으로써 언어적 성격을 가지게 되어 세부에서 전체를 반영하기 시작하는 것이다.

"앞꾸밈음, 장식음 글리산도, 진동, 음색과 음의 셈여림에서 나타나는 농담 효과 등, 이러한 것들은 음과 양의 원칙들이 정태적 또는 고무적 요소들로서 작용하는 한 과정을 이루는 부분입니다. 개별음은 이것이 울리는 순간부터 이미 앞으로 그것이 계속 펼쳐나갈 가능적 성격을 띠게 되며 그로써 세부에서 전체를 반영하게 됩니다."[22]

유럽의 음악학자 라이너 자흐트레벤(Rainer Sachtleben)은 윤이상의 음악적 뿌리 가운데 하나인 동아시아의 궁중음악에는 화성이 없다는 것을 지적하며, 유럽음악에서는 수직적, 수평적 구조가 중요하지만, 중국과 한국의 음악에는 수평의 구조가 더 비중 있다고 설명한다.[23] 그리고 볼프강 부르데(Wolfgang Burde)는 윤이상의 교향곡 1번을 언급하면서 악기군 사이의 대화적 구성이 한국의 궁중음악인 <수제천(壽齊天)>에 나오는 연음형식과 유사하다고 분석했다. 이처럼 음악평론가들에게 전통적 선율의 제스처가 언급 된다는 의미는 윤이상이 동아시아의 연주기법과 연주 방식을 포함한 음악적 특징들을 유럽음악에 옮겨 담으려 심혈을 기울였다는 의미가 될 것이다. 윤이상은 자흐트레벤과의 좌담에서 음악적 테크닉에 대하여 다음과 같이 언급한 바 있다.

"한국의 옛 음악에는 매우 뚜렷한 선적(線的)인 특징이 있습니다. 그것은 음 하나 를 둘러싸고 있는 영역, 즉 그 음의 주변입니다. 그리고 거기서 선적인 진행, 즉 제가 중심음(Hauptton)이라고 명명했던 페리오드가 존재 합니다. 물론 이는 이미 수백 년 전부터 한국 음악에 토대를 이루고 있는 것을 제가 구체화 시킨 것 입니다. 저는 이러한 언어를 생동감 있게 만들도록 노력 했습니다." [24]

---

22) 최성만 저,『윤이상의 음악세계』,한길사, 1991, 45쪽
23) 최성만, 「그 지평이 과연 지평인가」『윤이상의 음악세계』, 한길사, 1991, 192-4쪽
24) 오희숙, <H.-W. Heister/W.-W. Sparrer(ed).Der Komponist Isang Yun, München> 1987,

Ⅲ. 윤이상의 작곡기법에 대한 고찰

1. 주요음향기법 (Hauppttonklangtechnik)

주요음향은 윤이상이 자신의 작곡기법을 설명할 때 사용하던 음악 용어이다. 1960년대 초반은 총렬음악(음렬음악)[25]에서 중심으로 부각되던 개별적 <음>에서 벗어나, 음들이 모여서 이루는 <음향층>이 더 중요해진 시기이다. <음색>이라는 음악적 요소가 가장 중심이 되는 역할을 하기 때문에 <음색음악>이라고도 부른다.

이 음향층을 지반으로 한 <음향음악>은 총렬음악과 많은 차이점을 보인다. 음향음악은 음높이, 리듬, 다이내믹, 음색 등 음악적 요소들을 어떤 음렬에 따라 음렬이 반복될 때까지 한 번씩 순서대로 쓰는 총렬음악과는 다르게, 음을 총체적으로 파악하고, 음의 다양한 결합을 통해 나타나는 음색의 변화에 주목하는 음악이다. 또한 총렬음악은 작품의 세부구성들이 전체적인 구조로 전개되어 이루어지는 반면, 음향음악에서는 전체적

윤이상:「윤이상과의 좌담」, 『20세기 음악 2<시학>』, 심설당, 2004

25) 총렬음악,음렬주의(音列主義, 프랑스어: Musique sérielle)는 곡을 쓰거나 분석하는 기법의 하나로, 음고·음세기·리듬과 같은 음악적 요소들을 어떤 음렬에 따라 음렬이 반복될 때까지 한 번씩 순서대로 쓰는 음악 기법을 말한다.
20세기 초 유럽에서는 조성에 기반한 기존 음악 형식을 탈피하는 음악을 모색하고 있었다. 많은 작곡가들이 선법이나 재즈에서 비롯된 음계를 썼다. 무조 음악을 쓰려는 시도도 있었다. 이런 음악의 흐름을 좇는 작곡가들은 이런 작곡 기법을 체계화하려는 시도를 했다. 1차 세계 대전 직후 아르놀트 쇤베르크가 12음렬 기법으로 된 음악을 처음으로 썼고, 그를 중심으로 한 제2 빈 악파의 안톤 베베른 등이 이를 발전시켰다. 쇤베르크는 음높이(音高)에만 순열을 규정하였으나 베베른은 리듬까지 순열화 하였다.
2차 세계 대전이 끝난 뒤 올리비에 메시앙의 제자들이 베베른의 곡을 분석하여 음렬주의를 발전시켰다. 메시앙은 음높이, 리듬, 셈여림(强弱), 음빛깔(音色, 터치의 종류나 악기의 음빛깔) 등의 모든 것을 순열적(세리엘, 프랑스어: sérielle)으로 써서 개개 음의 속성(屬性)을 그 모든 면에서 고정화시켜 음을 일종의 오브제로 하였다. 슈톡하우젠과 불레즈 같은 젊은 작곡가들은 나치의 억압을 받았던 음렬주의를 파시즘에 대한 저항으로 여겼다. 앨런 포트(Allen Forte)나 조지 펄(George Perle)과 같은 이론가들은 음렬주의 음악에 대한 체계적인 분석을 내놓았다. 음렬주의 음악은 우연성 음악과 같은 '과정에 의한 음악'의 발달에 영향을 주었다.
대표적인 음렬주의 작곡가로 카를하인츠 슈톡하우젠, 피에르 불레즈, 장 바라크, 마리오 다비도프스키가 있다. '음렬주의', 『위키백과 사전』

인 음향 구조를 먼저 생각한 후 그 음향의 결과에 맞추어 세부적 요인들을 결정한다. 다시 말하면, “이 작품이 어떻게 들릴 것인가” 에 대한 문제가 중시 되면서 자연스럽게 감상자에 대한 관심이 중요한 부분이 되고 청취자의 음악의 감각적 영역이 부각되게 되는 것이다. 악기의 선택에 있어서도 이전보다 열린 형식을 취할 수 있게 되고 관현악법을 비롯한 각각 악기의 특징과 특수한 주법들에 주목하게 되었으며 어떤 법칙에 얽매이지 않는 자유로운 연주 방법을 적용 할 수 있게 되었다. 이처럼 논리적이고 규칙을 중요시 하던 총렬음악이 주도적이던 유럽의 음악계에서 음향과 음색의 중요성을 보여준 음향음악이 큰 관심을 끌게 되면서, 비서유럽의 젊은 음악가인 폴란드의 펜데레츠키, 헝가리의 리게티, 한국의 윤이상 같은 작곡가들도 함께 주목을 받았다.

한국출신의 작곡가인 윤이상은 초기에 12음 기법에 의한 작품을 발표한 이후, 『바라』(Bara,1960),『교착적 음향』(Colloide Sonores, 1961),『낙양』(Loyang, 1962),『가사』(Gasa, 1963) 등을 통하여 그 만의 독자적 작곡 양식을 확립하게 된다. 1966년 도나우에싱엔 음악제에서 초연됐던 관현악곡인 『예악』(Reak,1966) 은 이 시기의 대표작으로 음향음악의 관점에서 중요한 의미를 가지는데 이 작품에서 우리는 <중심음>의 법칙이 <중심음향>으로 확대되어 나타나는 모습을 볼 수 있다. 『예악』에서 중심음향을 구성하는 음들은 각 악기군에 분배되며, 처음에는 개별적인 독립성을 보이다가 점차적으로 다른 악기군과 겹치면서 더 큰 중심음향을 만들어 낸다. 아래 <악보4>를 살펴보면 마디 107-110중 주요음이 b-a#-g로 세 개의 트럼펫 파트에 걸쳐 나타난다. 각각의 주요음은 두 마디동안 같은 리듬과 다이나믹으로 나타나다가 점차적으로 독립적으로 발전하게 된다. 그 거대한 음향의 흐름은 정적으로 진행되기도 하고, 때로는 극적으로 역동적인 전개를 펼치며 나아가기도 한다. 윤이상의 주요음들은 복잡하고 다양한 음향구조 속에서 그 자체의 독자성을 가지고 중심을 이룬다. 폴리 리듬적 요소를 전면에 내 세우지 않고 장식음의 동작과 개별음의 유연한 연결을 강조하여 흐르는 듯 한 중심음향의 형태를 사용하는 것이 특징이다.

이에 대해 윤이상은 “서구음악 이론의 전통에 비추어 볼 때, 리게티는 개별음들에 대해 거의 의미를 부여하지 않는 반면, 저의 경우 음향경험과 음향구성은 항상 개별음에서 출발합니다.”[26] 라고 술회 한 바 있다.

© Reak by Isang Yun
Copyright 1966 by Bote & Bock GMBH & Co., Berlin
Reprinted by permission

<악보 4> 윤이상『예악』마디 107-110 violin solo part

26) 윤이상, 「정중동: 나의 음악예술의 바탕」, 『윤이상의 음악세계』,최성만·홍은희 편역, 한길사,1997,74쪽

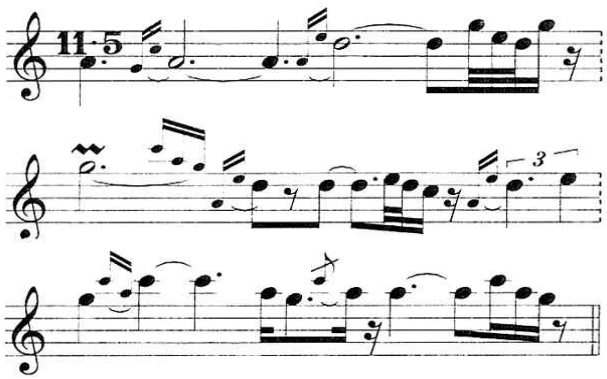
2. 중심음(주요음) 기법 (Haupptontechnik)

중심음은 많은 변화의 능력을 내제하고 있는 중심이 되는 음을 말하며, 윤이상 작곡법의 출발점이자 기초가 되는 기법이다. 중심음 기법은 주로 소규모의 악기 배치나 솔로악기의 편성으로 이루어진 곡에 쓰이는 작곡기법으로 독일학자들이 윤이상 음악의 고유성을 설명하기 위해 사용하였는데 중세 서양의 선법인 중심음(dominant)의 개념에 비견 해 볼 수 있다.

이 기법은 루퍼에게 배웠던 12음 기법에 동양음악의 선율적 형성 처리 원칙인 '중심음 기법'을 적용함으로써 탄생하게 되었다. 윤이상은 12음 기법에 입각 해 곡을 쓸 때에도 음렬의 규칙들을 거부하고 변칙과 전위를 허용하였으며, 잦은 반복을 통하여 특정 음의 소리와 그룹들을 돋보이게끔 하여 주요음을 부각 시켰다. 다시 말하면 중심음 기법은 윤이상 고유의 음악언어의 토대가 된 것이다. 윤이상은 중심음 기법을 한국 전통 음악적 요소를 표현 해 내기 위한 방법 사용하였고, 이 기법을 토대로 '고요 속의 음, 움직임 속의 고요'인 도교의 정중동 법칙을 아방가르드적 서양음악과의 융합과정에 적용할 수 있었다.

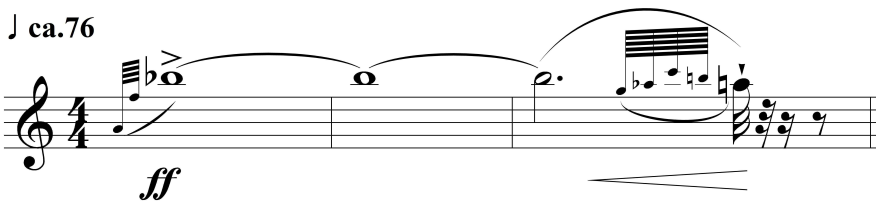
서양 음악은 어떠한 음을 기준으로 해서 계단식으로 쌓아가는 '기본음 구조'를 가지고 있다. 예를 들면 '도'를 주요음으로 정했으면 그 뒤에 '레미파솔라시도'의 음을 쌓아 조를 형성하고 화음의 성격을 결정하는 방식이다. 이와 비교해 한국의 전통음악은 5음계나 3음계에 한 가운데에 있는 음을 본청(本淸)으로 하고 이 위의 음을 상청(上淸) 아래 음을 하청(下淸)으로 정한다. 여기에서 본청을 '중심음'이라하며 이러한 음 구조를 '중심음 구조'라고 하는데 윤이상은 이러한 동양적 음 구조를 중심음 기법에 응용 해 사용 한 것이다.

주요음기법은 지속되는 중심음과 이 음을 중심으로 하여 우연하게 움직이는 장식적인 주변음들로 형성된다. 이것은 한국 전통음악의 선율 형성 원칙을 형상화 한 것이다.



<악보 5> 「청성곡」(淸聲曲)

위의 악보를 살펴보면 선율은 장식음으로 시작하여 한동안 지속음이 이어지다가 급작스럽게 움직이며 끝을 맺는다. 이러한 선적 형성방식은 윤이상의 『플루트 에튀드』(1974)<악보6>의 첫 도입부에서도 살펴 볼 수 있다. 도약하는 전타적 장식음의 움직임은 중심음인 b♭에서 머물다가, 장식음의 빠른 움직임과 후타적 장식음에서 역동적으로 강화되며 갑자기 정지하게 되는데 이는 한국의 전통음악에서 자주 볼 수 있는 운동성이다.



<악보 6>「플루트 에튀드」(1974) Ⅰ.Moderato, 마디 1-3

"'주요음'이란 말하자면 이런 것입니다. 내가 가음(A)을 주요음으로 선택하면 가음(A)은 혼자서는 음악이 될 수 없고 그 음의 앞과 뒤, 그 사

이에 전타음과 같은 것을 필요로 하는데, 이것은 길어질 수도 있습니다. 중요한 것은 가음(A)이 주요음으로 울려야 한다는 것입니다. 그 중간은 장식음들이 놓일 수도 있고 많은 변화가 일어날 수도 있으나, 가음(A)은 주요음으로서 중심에 놓여져야만 합니다. 여러분들이 보시듯이 이 가음(A)은 작품의 초석이고 이 음의 주변에는 다양한 표현수단이 존재하며 여러 가지의 조형(Gestaltung)이 가능합니다."[27]

주요음 기법에서 하나의 음(音)이 생성되어 진행하고 종료하는 과정은 '선율적' 구조를 기본으로 형성하고 있다. 예를 들어 하나의 커다란 에밀레종과 같은 범종이 울려서 소리가 멀리까지 퍼져 나가고 여운을 남기며 사라지는 과정을 생각해 보면 쉽게 이해 할 수 있을 것이다.[28]

한국의 음악은 주로 5개의 주요 음으로 구성되어있다. 서양의 열 두 음계보다 훨씬 작은 개념이지만 오히려 하나하나의 음들이 처음 시작부터 사라질 때 까지 변화의 성질로 인하여 훨씬 더 풍부한 음향적 인상들은 가져 올 수 있다. 여기서 변화의 성질이란 도교적인 의미에서 설명하자면 하나하나의 음들이 울리기 시작하는 순간부터 그 속에 자신의 진행 가능성을 내포하고 있으며 이것이 끊임없이 변형을 추구하여 언어적인 성격을 가지게 된다는 것이다. 그리고 이 모든 음악적 표현들은 음과 양의 원칙 또는 정과 동의 상관관계를 원칙으로 작용한다. 이러한 우리의 전통적인 소리 현상을 윤이상은 선율적 구조에 핵심이 되는 중심음 기법에 사용하였다.

---

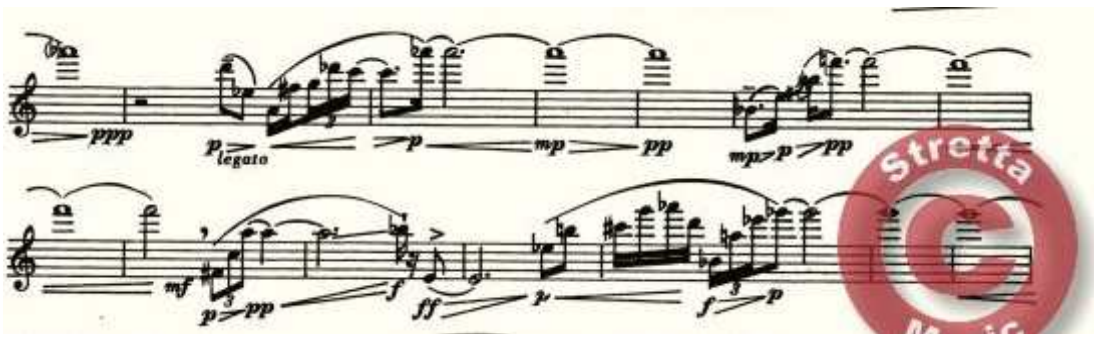
27) 정교철, 양인정 역, 윤이상·발터-볼프강 슈파러, 「윤이상 - 이시대의 작곡가」, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 도서출판 HICE, 1994, p. 67

28) 조은숙, 「윤이상의 주요음기법과 농현법의 관계」, 『음악학9』, 한국음악학회, 2002

3. 장식적 우회 기법 (Umspielung)

중심음 기법에서 우리가 살펴보아야 할 문제는 어떻게 하나의 음이 생명력을 가지고 전개과정, 변화의 과정을 발전시키는가 하는 것이다. 윤이상은 음향경험과 음향구성을 항상 중심음에서 출발시키고 동아시아의 헤테로포니 영향을 받아서 그 음위에 개별적인 움직임을 만드는 음향면(Klangfräche)을 형성하고 동일한 주요음들이 다성적이면서도 동시적인 장식적인 우회를 만들어내는 방식을 취했다.

주요음 법칙에서 형태적 의미를 부여하는 이 요소는 고정된 음의 형태가 아니라, 장식적인 형태화의 과정으로, 유연한 장식음들의 우회적이고 빠른 움직임과 다이내믹의 조절을 통한 악기음색의 다양한 표현의 질이 중요한 요인이 된다. 장식적 우회는 다음 중심음을 생동감 있게 만드는 목적을 가지고 있다. 유럽의 장식음은 음 하나이며, 이 음은 순간의 충동에 의해 강조된다. 그러나 윤이상의 음악에서 장식음은<악보7>과 같이 반마디, 혹은 2-3 마디 이상으로 지속되는 모습을 보인다.



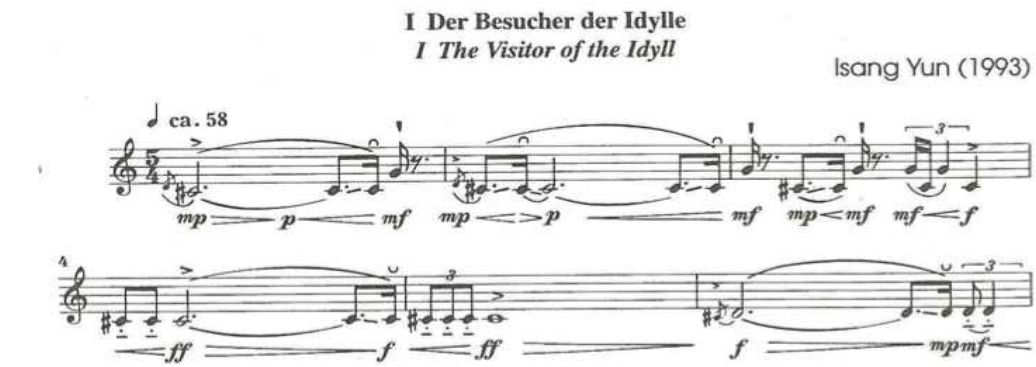
<악보 7> 윤이상의 『피리』(Piri)(1971) 중 긴 꾸밈음의 예

"한국의 옛 음악에는 화성, 대위, 구조의 관점은 없습니다. 단지 개별

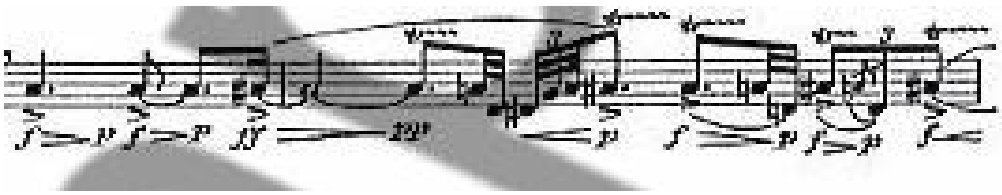
적 음만이 존재합니다. 그리고 그것은 삶 자체입니다. 이 음은 살아나가기 위해 모든 것을 감행해야 합니다. 그것은 하나의 필연성 입니다. 이러한 현상화 수단으로 나는 매우 세부적으로 집중해서 다루어야 합니다. 나의 음악은 일원적인 흐름이기 때문에, 그것은 화살처럼 집중해서, 자신의 에너지를 계속 멀리 옮겨가야 합니다."[29]

윤이상은 도교적 의미의 유전(流轉)을 예로 들며 음(音)의 끊임없는 변화를 지향 한다고 말했듯이, 그는 중심음을 앞꾸밈음, 장식음, 글리산도, 진동, 음색과 음의 셈여림에서 나타나는 농담 효과의 변화 등 가능한 한 여러 방법으로 연결시켰다. 이는 한국의 전통음악에서 나타나는 연주기법을 응용 한 것인데 악기들이 경직되게 고정된 음을 연주하는 것이 아니라, 각 음은 장식을 동반하며 4도를 넘나드는 폭 넓은 비브라토, 15종류가 넘는 다양한 글리산도, 크고 작은 음고 운동 등을 통해 음(音)이 살아 움직이는 듯 한 효과를 주는 것이다.

29) 오희숙, <H.-W. Heister/W.-W. Sparrer(ed).Der Komponist Isang Yun, München> 1987, 윤이상:「윤이상과의 좌담」, 『20세기 음악 2<시학>』, 심설당, 2004, 305쪽



<악보 8> 음색과 셈여림에서 나타내는 농담효과의 변형을 통한 우회적장식음의 예



<악보 9>. 『바순을 위한 모노로그』(1983/84) 트릴과 장식음 사용한 예

이렇듯 개개의 단음은 독립된 음향 세계로 생명력을 가지고 발전 해 나간다. 그리고 비브라토, 글리산도, 피치카토는 다양한 음량에 의한 진동을 이용해 그 음과 함께 어울린다. 윤이상은 이러한 장식적 우회를 동양 철학적 관점에서 설명할 때 '서도운필'에 자주 비교 하였다. 서도운필(書道運筆)은 연필처럼 가늘고 경직된 선이 아니고 내적인 생명과 힘과 시작점을 지닌 붓 선의 확장이다. 하프연주자 홀리거(U.Holliger)는 그가 워크 샵 에서 팔을 움직이며 북한에서 본 고구려 벽화의 도약적 선형을 공중에다가 그리는 시늉까지 했다고 전한다. [30]

30) 루이제 린저, 『윤이상. 상처 입은 용』,랜덤하우스, 2005, 115쪽

플루트 연주자 슈테게(R.Stäge)는 윤이상 작품의 장식음 연주와 관련하여 다음과 같이 피력했다.

"주어진 템포를 진지하게 받아들이면, 연주하기가 불가능한 곳들이 많이 있다. 짧은 시간 안에 매우 많음 음표들 - 자주 열 개, 열두 개, 또는 더 많은 음표들을 한 번에 연주해야 한다. 그것은 극단적이어서 빈번히 연주의 한계에 다다른다. [...] 나는 당연히 개별음표들과 전제적 도약 가운데 무엇이 더 중요하냐는 질문을 그[윤이상]에게 하였다."

이러한 질문은 윤이상의 작품을 연주해 본 연주자라면 누구나 해봤던 질문이라 생각한다. 이에 대해 윤이상은

"'어떤 경우든지 도약이 나에게는 더 중요하다. 나는 나의 음악이 올바른 제스처를 지니기를 원한다.' 연주가로서 모든 음표를 연주하는 것이 정당하다고해서 전체적인 제스처를 잃어버리면 안 된다."

라고 답했다. [31]

31) 윤신향, 「윤이상의 음향 제스쳐 진단」, 『윤이상의 창작세계와 동아시아의 문화』,예솔, 2006,12쪽

Ⅵ. 윤이상의 음악에서 볼 수 있는 민족 전통음악

위에서 살펴보았듯이 윤이상의 작곡관에서 가장 중요한 기본 사상은 <동아시아음악과 유럽음악의 예술적인 융합> 이다. 중심음 기법부터 시작하여 중심음향기법, 장식적우회의 기법들도 그 기본은 한국전통음악의 기법과 큰 관련이 있음을 볼 수 있었다.

1.시김새의 사용

시김새란 식음(食飮)새, 또는 시금새라고도 불리던 국악에서 사용하는 용어로, 전통음악에서 선율을 이루는 골격음의 앞이나 뒤에서 그 음을 꾸며주거나 장식하는 음 길이가 짧은 음을 일컫는다. 시김새는 선율선(旋律線)이나 절주(節奏)의 자연스러운 연결과 음사이의 유연한 흐름을 위하여, 또는 화려함과 멋스러움을 표현하기 위하여 어느 음에 부여되는 표현의 기능을 가지고 있다.[32] 시김새는 정악(正樂)계열의 음악보다 민속악(民俗樂) 계열의 음악에서 더 많이 쓰이고 있다. 전통적으로 시김새는 전체 음악의 성격을 결정하는 중요한 요소가 되기도 하였으며 시김새의 유무가 악곡의 분위기, 세련됨, 화려함을 나타내는 요소이기 때문에 예부터 전통음악 시김새는 연주자의 음악적 능력이나 완숙도를 나타내는 척도가 되기도 했다.

다시 말하자면, 시김새는 한국 전통음악에서 주요음을 명확하게 해주고 장식을 해 주기 위해 사용했던 장식음으로, 이는 윤이상의 주요음 기법에 가장 큰 영향을 준 기법이다. 윤이상은 “모든 음의 자연스러운 변형은 음고의 관점에서 선율을 형성하는 음정으로 이해되기보다는 장식적 기능으로 그리고 동일한 음의 부분으로 이해 된다.” 고 시김새에 대해

32) 서한범, 「시김새론」, 『한국 민속학』, 제 30권, 민속학회,1998, 73쪽

설명 했다.

관악기, 현악기, 타악기등 악기에 따라서도 시김새는 다른 형태로 나타나기 때문에 이러한 표현의 기능들은 각 악기의 독특한 주법과도 깊은 연관이 있다. 장식음의 전개 방식에 따라 농현(弄絃), 전성(戰聲), 퇴성(退聲), 추성(推聲)으로 나눌 수 있으며, 지역에 따라서도 약간의 차이를 보인다. 예를 들어 계면조로 된 아악에서 농현은 “진폭이 좁게 요하되, 중심음에서 4도 또는 5도 상행할 때 그 중심음에 나오고, 전라도 지방의 계면조로 된 민속악에서 그 진폭은 넓게 나온다. 장식음적 떨림은 대체적으로 하층음악인 민속악에서 더 풍부하다.[33]

이 때 농현은 현악기에서 사용하는 용어이고, 요성은 관악기에서 사용하는 용어로 농음이라고 한다. 근본적으로 농현과 요성의 의미는 같다. 본 연구에서는 관악기인 플루트 연습곡을 분석 해 볼 것이기 때문에 요성에 대하여 더 살펴 볼 필요가 있다. 요성은 전성(轉聲) · 퇴성법(退聲法)과 더불어 한국음악의 공통적인 특징의 하나로 꼽히며, 서양음악의 비브라토에 해당된다고 할 수 있다. 음이 흔들리는 폭에 따라 다요(多搖)와 소요(小搖)로 구분된다. 아악(雅樂)의 요성은 진폭이 좁고, 2박(拍)일 때나 3박 이상 길게 끌 경우에는 그 끝 박자에서 흔들어 소요에 해당되며, 전라도음악 등의 남도소리는 길게 끄는 음이라 할지라도 처음부터 끝까지 진폭을 넓게 흔드는 예가 많아 다요에 해당된다. 또한 요성은 아악과 전라도지방의 음악에서는 낮은 소리에 오고, 서도(西道) 음악에서는 중간소리에 나타난다. 악기의 요성주법은 가야금 ·거문고 ·해금 등은 왼손으로, 대금은 머리, 단소는 목으로 한다. [34]

33) 윤신향, 『경계선상의 음악』, 한길사, 2005,74쪽
34) [네이버 지식백과] 요성법 [搖聲法] (두산백과)

시김새의 종류에 대하여 표로 정리 해보면 <표 1>과 같다.

농현(弄絃) 과 요성(搖聲)	농현은 현악기에서 사용하는 용어이고 요성은 관악기에서 사용하는 용어로 농음이라고 한다. 근본적으로 농현과 요성의 의미는 같다. 서양음악에서 사용하는 비브라토(Vibrato), 트레몰로(Tremolo)와 비교 가능하다. 거문고: 줄을 전후로 밀어(가야금은 상하로 줄을 흔들어) 농음 ①가늘게/굵게 농현하는 법 ②농현하다 끈에서 끌어올림 ③끌어 올렸다 농현 ④끌어 올렸다 농현하고 다시 그 끝에서 끌어 올리면서 다음 음으로 연결
퇴성(退聲)	“음의 끝을 끌어내린다‘ 는 표현법이다. 짧은 박에서 바로 흘러 내리고 2박 이상일 때는 끝 박에서 음을 끌어 내림. 줄을 흘림으로써 1율 또는 2율 아래 음을 낸다. 관악기에서는 일정 음을 내고 입김을 줄여서 느리게 불거나 악기의 취구(吹口)를 안으로 천천히 젖혀서 추성을 낼 수 있다.
추성(推聲)	퇴성의 반대 의미이다. ‘음의 끝을 밀어 올린다.’ 또는‘음의 끝을 들어 올린다’는 표현법이다. 처음부터 끌어 올리지 않고 다음 음으로 연결되기 직전에 처리. 줄을 밀어 올려서 2율 또는 3율 위 음을 낸다. 관악기에서는 일정 음을 내고 입김을 더 강하게 불거나 악기의 취구(吹口)를 밖으로 천천히 젖혀서 추성을 낼 수 있다.
전성(轉聲)	‘음을 굴러가듯이’ 연주하는 방법이다. 순간적으로 주요음을 알차게 해주는 효과가 있다. 어느 음을 낼 때 제 음에서 - 한음 위 음- 제 음의 연결로 가락을 놀리지 않고 누른 줄을 급히 굴려서 내는 표이다. 관악기의 ‘떠이어 주법’도 전성에 해당한다.

<표 1> 시김새의 종류

2. 민요적 선율의 사용

민요는 민중 속에 전승되어져 온 가요를 뜻한다. 민속음악의 큰 부분을 차지하며, 예술음악으로 취급하지는 않지만 모든 예술 음악의 모체가 되기 때문에 매우 중요한 연구의 대상이 된다. 대게 평민들이 일상생활에서 일을 하거나 제사를 지낼 때 부르는 노래로 특정한 원작자는 없지만 역사적으로 전승되는 특성을 가지고 있고, 구전의 특징이 있기 때문에 가사나 곡조가 시대에 때라 조금씩 변하기도 한다.

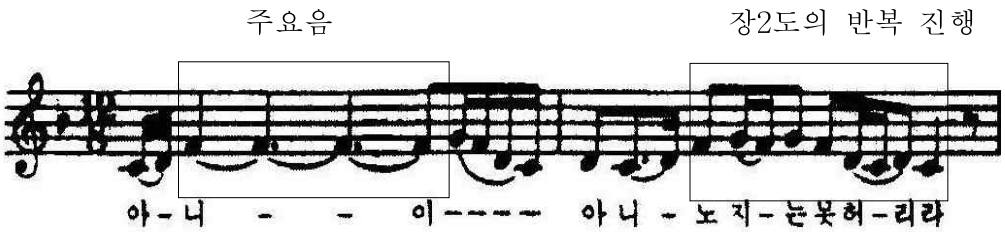
한국의 민요는 가락의 사설을 때에 따라. 사람에 따라 바꿔 부르고 후렴부분을 합창하는 형식을 많이 가지고 있다. 그 전파 범위에 따라 토속민요와 창민요(唱民謠)로 구분하기도 하는데 토속민요는 국한된 지방에서 불리는 것으로 사설이나 가락이 소박하고 향토적인 것이 특징이고 김매기, 모내기, 상여소리 등이 그 예이다. 그에 반해 창민요는 흔히 직업소리꾼들에게 불려 널리 전파된 소리로 육자배기, 수심가, 창부 타령 등이 그 예라 할 수 있겠다. 창 민요는 지방마다 가락이 달라 다음과 같이 분류 된다.[35]

1) 경기민요

경기도, 충정도 지방에서 많이 불리는 민요로 5음 음계의 평조(平調)선율을 가지고 있고, 장・단 3도 진행이 많고 세마치나 굿거리 장단의 빠른 템포로 부르기 때문에 소리가 매우 경쾌하고 분명하다. 음계는 보통 “ 솔-라-도-레-미”의 5음을 쓴다. <악보11>경기민요에서 마치는 음은 ‘솔’이나 ‘도’ 이며, ‘솔’과 ‘도’가 중심음이 되고 ‘도-레도’, 나 ‘솔-라-솔’ 같은 장2도의 반복진행이 자주 일어난다. <악보11>를 보면 그 예를 알 수 있다.

35) 「민요」, 『두산백과』,doopedia

<악보 10> 경기민요의 음계

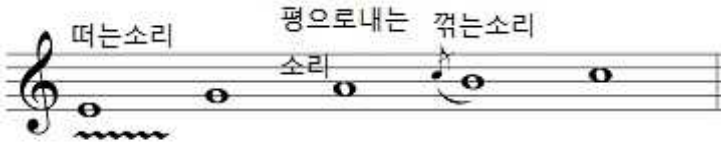


<악보 11> 창부타령 중 일부

2) 남도민요

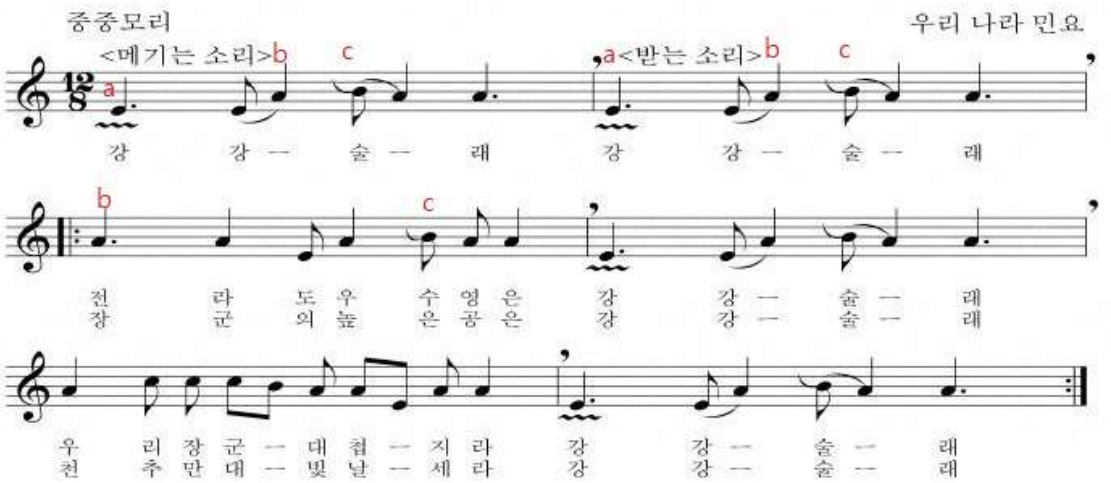
전라도 지방에서 불리는 민요로 전라 남, 북도를 비롯하여 충청도 일부를 포함 하기도 한다. 판소리와 산조의 장단을 많이 사용하고 중모리와 중중모리 장단을 많이 쓴다. 드물게 진양조(육자배기)로 된 느린 가락을 사용하여 슬픈 느낌을 주기도 하고, 자진모리(까투리 타령)을 쓰기도 한다. 경기민요의 발성과는 다르게 억양이 강하고 꺾는 목과 떠는 목을 많이 쓰며 굵은 목소리를 눌러내 극적인 소리를 만드는 것이 특징이다. 남도민요의 음계는 '미-(솔)-라-시-도' 이고, 각 음별로 고유의 특성을 가지고 있다. '미'와 '라'의 완전 4도 음정이 자주 나오고, '미'는 굵게 떨어주는 농음(弄音)이다, '시'는 '도'에서 꺾어주는 전타음(前打音)을 가지

며, ‘라’는 평평하게 소리를 내는 등 음 마다 극적인 표현이 많은 것이 특징이다.



ⓐ 떠는소리 ⓑ 평으로 내는 소리 ⓒ 꺾는소리

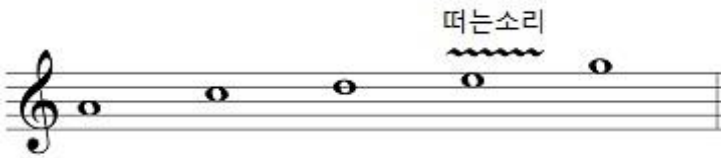
<악보 12> 남도민요의 음계



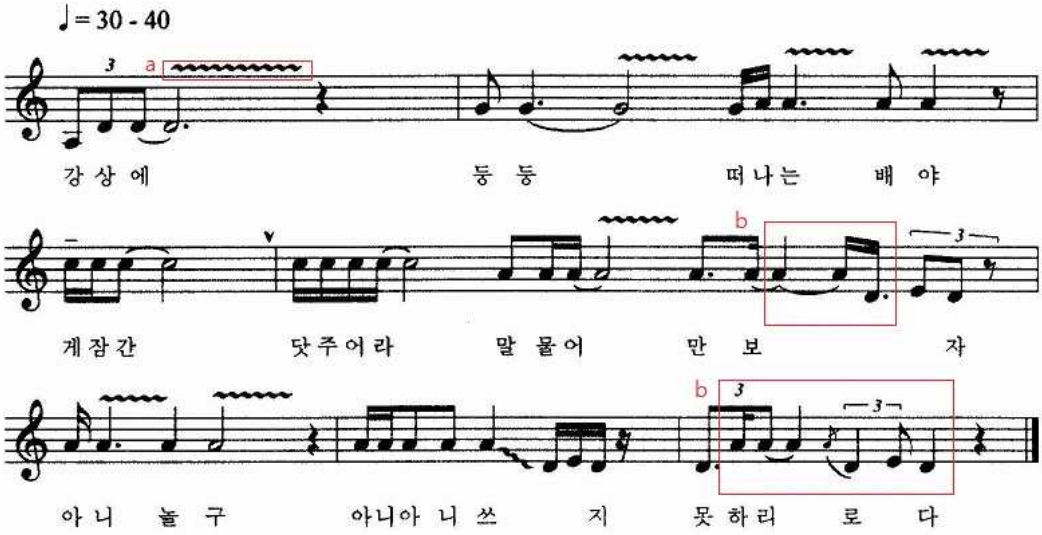
<악보 13> 강강술래

3) 서도민요

황해도로, 평안도 지방의 민요이다. 남도민요보다 음정이 높고 선율이 복잡하다. 선법은 완전 5도 위에 조금 낮은 단 3도를 쌓아 놓은 것이 많다. 음계는 '라-도-레-미-솔'이며, '레, 미, 라'가 중심음이며 대부분 완전 5도로 하행하며 마무리된다. <악보 참조>기악 반주를 가진 곡이 많이 없고, 창법도 콧소리(nasal)로 얇게 탈탈거리 떠는 소리, 큰 소리로 길게 뽑다가 갑자기 속소리로 콧소리를 섞어서 가만히 떠는 소리를 내는 등 특이한 소리를 내는 것이 특징이다. 수심에 가득 차 애수적이며, 장단이 일정하지 않은데 기악 반주를 잘 쓰지 않는 것은 조름 목으로 인한 특징을 살리기 위함이라 추정된다.



<악보 14> 서도민요의 음계



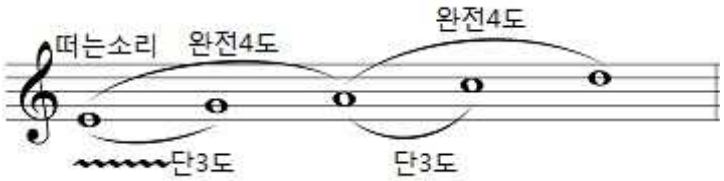
ⓐ 떠는 소리 ⓑ 라-레의 완전 5도 하강

<악보 15> 수심가

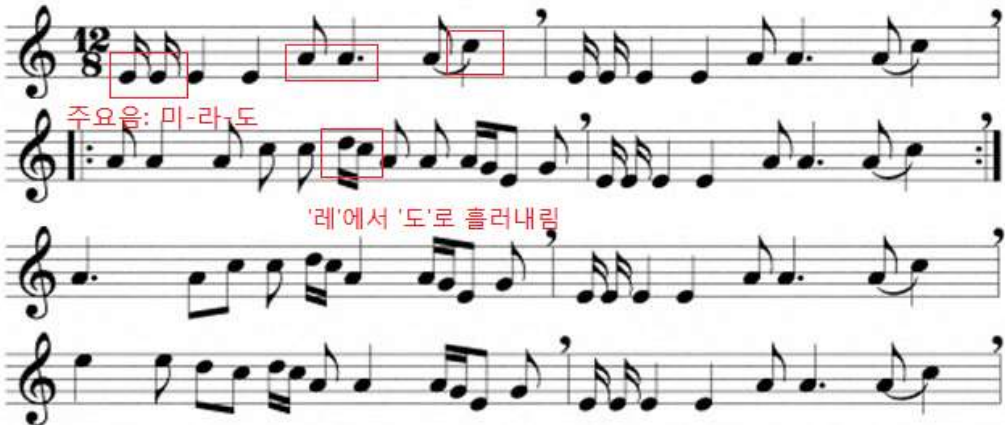
4) 메나리 토리의 동부민요

태백산맥을 중심으로 전해져 내려오는 경상도, 강원도, 함경도 지방의 민요이다. '메나리'는 강원도와 경상도 지방에서 김매기 할 때 부르는 노래의 이름으로 '메나리조'라는 이름은 이 노래의 이름에 근거한다. 이 민요가 불리는 지역을 '메나리 토리권'이라도 하며 지역에 따라 창법과 음계, 꾸밈음에 조금씩 차이가 있다. 경상도 지방의 민요는 대개 빠른 한배의 장단이 쓰이며, 세마치(밀양아리랑), 중중모리(쾌지나칭칭나네), 자진모리(골패타령)와 단모리(보리타작소리)등이 있고 강한 억양을 지닌다. 강원도 민요는 소박하고 애수에 찬 노래가 많으며 중모리나 엇모리등 규

칙적인 장단을 많이 쓰지만 정선아리랑 같은 민요는 일정한 장단이 없다. 함경도 민요는 강원도 민요와도 비슷하며 탄식조나 애운조의 구슬픈 노래가 많고 장단은 비교적 빠른 볶는 타령, 자진 굿거리 등이 쓰인다.[36] 메나리조의 노래들은 '미-솔-라-도-레'의 5음 음계로 되어있고 주요음은 미, 라, 도 이다. '미'에서 잘게 떨어주고, '레'에서 '도'로 흘러내리며 '레-도'의 반복이 많은 것이 특징이고, 대부분의 곡에서 '미'와 '라'로 끝난다. '라-솔-미' 나 '레-도-라' 등의 음정형태가 자주 반복되며, 단3도와 완전4도의 관계를 가지는 것이 특징이다.



<악보 16>메나리조의 음계



<악보 17> 쾌지나 칭칭 나네 중

36) [네이버 지식백과] 민요 [folk song, 民謠] (두산백과)

5) 지역별 민요의 특징 정리

위의 연구를 표로 나타 내 보면 다음과 같다.

구분	서도민요	경기민요	남도민요	동부민요
지역	황해도, 평안도	서울, 경기, 충청도 일부	전라도	함경도, 강원도, 경상도
창법	비음과 요성이 많이 사용되는 창법	맑고 곱고 부드러운 기교	통성을 많이 사용하는 걸죽한 탄식조의 창법	경기 창법에 가까움
음계	'솔'음계-솔라도레미 '라'음계-라도레미솔 '레'음계-레미솔라도	'솔'음계-솔라도레미 '라'음계-라도레미솔	'미'음계-미솔라시도레 '솔'음계-솔라도레미 '라'음계-라도레미솔	'솔'음계-솔라도레미 '미'음계-미솔라도레 '미'음계-미솔라시도레
음계의 기능	'라'음을 많이 떠는 것	노래마다 특성이 다름	'미'-떠는 음(농음) '라'-평평하게 소리내는 음 '도시'-꺾는 음 (전타음)	함경도-경기도영향 강원도-경기민요 영향 경상도-남도민요 영향
음계의 특징	·완전 5도 위에 조금 낮은 단 3도를 쌓아 놓은 것이 많다. ·중심음-'레, 미, 라' ·대부분 완전 5도로 하행하며 마무리	·마치는 음은 '솔'이나 '도' ·중심음-'솔'과 '도' '도-레도', 나 '솔-라-솔' 같은 장2도의 반복진행	·'미'와 '라'의 완전 4도 음정이 자주 나옴	·주요음-미, 라, 도 ·'미'에서 잘게 떪 ·레'에서 '도'로 흘러내리며 '레-도'의 반복이 많은 것이 특징 ·대부분의 곡에서 '미'와 '라'로 끝남·'라-솔-미' 나 '레-도-라' 등의 음정형태가 자주 반복 ·단3도와 완전 4도의 관계를 가지는 것이 특징.

<표 2> 지역별 민요의 특징 정리

Ⅴ. 플루트『Etüden für Flöten solo <Allegretto> (1974)』에 관한 고찰

1. 플루트 솔로를 위한 연습곡의 작품 배경과 구성

「플루트 솔로를 위한 에튀드」는 1974년 작곡 되었다. 이 곡은 우줄라 프로이덴베르크(Usula Freudenberg)와 귄터 프로이덴베르크(Günther Freudendenberg)[37] 부부에게 헌정된 작품으로 부분적인 첫 공연은 1974년 7월18일 일본교토에서 김창국[38]의 연주로 이루어졌고, 작품 전체의 연주는 1974년 11월3일 베아테 가브리엘라 슈미트(Beate Gabriela Schumidt)의 연주로 이루어졌다.

1970년대 전 후는 윤이상의 음악이 2기에서 3기로 넘어가는 과도기적 요소를 많이 가졌는데, 1968년 「영상」이후, 개별악기의 음색을 세분화하는 음색 작곡적 경향이 보다 뚜렷이 나타나기 시작했다. 이러한 경향은 「활주」(1970),「피리」(1971),「가곡」(Gagok,1972)를 거쳐, 「플루트 연습곡」에서 최고조에 달한다.[39]

5개의 곡으로 구성된 이 작품의 제목은 이 곡이 단순한 연습곡이 아니라 '연주회용 연습곡' 이라는 점을 보여준다. 고난도의 테크닉을 미적요구에 어떻게 부합 할 것인가에 대한 연구가 절실한 작품으로 에튀드라는 교육적 연구보다는 플루트의 기악적 가능성을 최대한 끌어올리려 노력한 작품이다. 5개의 연습곡은 플루트-알토 플루트-피콜로-베이스 플루트-플루트(에튀드의 순서에 따라)의 모든 가로 플루트족으로 이루어져 있고,

---

37) 철학교수로 1988년 정년 때 까지 오스나브뤼크 대학의 총장을 역임. 윤이상이 박정희 정권시절 동베를린(동백림)사건으로 구속되자, 프로이덴배르크교수는 헤르베르트 폰 카라얀 등을 비롯한 세계적인 음악가들과 함께 구명 운동에 앞장 선 인물이다.

38) 1942년 6월4일생, 재일 플루티스트로서 1967년 일본 음악콩쿠르에서 1위, 169년 제네바 국제음악콩쿠르에서 제 2위에 입상하였다. 1970년부터 하노버 오페라 극장 관현악단의 연주자로 지내다가 81년 일본으로 돌아가 도쿄예술대학의 조교수를 역임했다. 「도쿄앙상블」의 리더를 맡고 있다.
이대우, 최신클래식연주자 사전, 삼호출판사, 1994,

39) 윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』, 한길사, 2005, 99쪽

연주자의 손가락 테크닉의 능숙함, 긴 호흡, 취주(앙부쉬르)의 유연함 등이 작품 전체에 걸쳐 요구되는 작품이다.

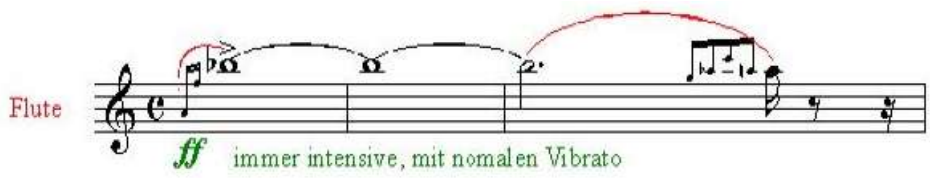
이 다섯 개의 소품은 메시앙의(O. Messian)의 <4개의 리듬 연습곡 *Quatre etude de rhythme*>, 리게티(G.Ligetti)의 두편의 <오르겔 연습곡 *Orgeletüde*>과 같은 에튀드 그룹에 포함시킬 수 있다. 이들 작품들은 연주기법이 아니라, 명확하게 경계 지어진 작곡 기법적 질문에 대한 해결책이 전면에 부각되고 있다.[40]

윤이상의 음악에서 연주 기법적 특징은 주요음향기법의 근본이라 할 만큼 중요하다. 동아시아 전통악기의 연주기법에 대한 현대적 응용을 표면화 시킨 작품은 「교착적 음향」<Collïd sonores>(1961)이다. 이 작품은 몽고의 현악기 호궁, 거문고, 양금의 음향적 특성을 세 개의 악장에서 각각 표상으로 삼고 있다.[41] 이처럼 1960년대부터 70년대까지 윤이상의 대부분의 작품에서 피리는 오보에, 대금은 플루트, 태평소는 트럼펫, 해금과 아쟁은 바이올린과 첼로가 맡아 그 연주법을 대체 하였다.그는 특히 플루트와 피아노를 위한 「가락」<Garak>(1963)등을 작곡하기 위하여 대금 정악을 수없이 듣고 플루트로 대금의 국악적 음향을 얻기 위해 많은 노력을 기울였던 것으로 전해진다.[42] 그렇지만 윤이상이 국악기 연주기법만을 특수 주법으로 사용한 것은 아니다. 다양한 연주지시와 특수주법은 현대음악에서도 이미 무수히 통용되고 있었고, 서양의 작곡가들도 이미 현대적인 주법을 통해 악기의 기능을 확장해 나가고 있었다. 따라서 연주자들은 「플루트 솔로를 위한 에튀드」을 연주 할 때도 국악기의 어떤 주법이 어떻게 이 작품에서 사용되었는지에만 주목할 것이 아니라 특수 주법들이 이 작품에서 어떤 음향적 효과를 내고 어떤 역할을 하는지에 더 주목 할 필요가 있다.

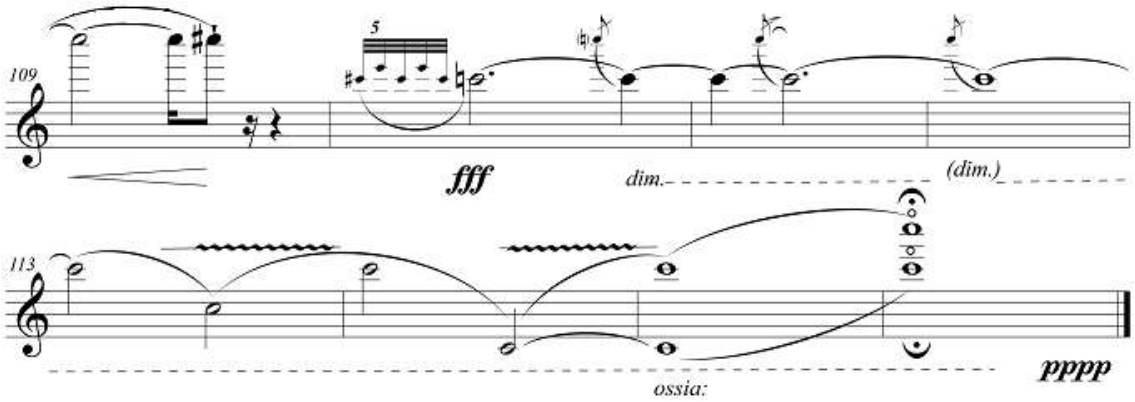
윤이상의 플루트를 솔로를 위한 연습곡은 주제적인 관점에서 볼 때 멜리스마적[43]으로 생동감 넘치는 '음통일체(Toneinheit)'의 작품이라고 할

40) 김용환 편저, 윤이상연구, 시공사, 2001, 92쪽
41) 위의 책 95쪽
42) 이수자, 『내 남편 윤이상』, 창착과 비평사, 1998, 235쪽
43) 멜리스마: 1음절에 대하여 다수의 음표가 주어지는 장식적인 성악양식. <노래>, <선율>을 뜻하는 그리스어에서 유래한다.

수 있다. 주요음에 주어지는 '음고확장(Tonhöhenentfaltung)'으로 단순한 악기편성으로 자칫 단순 할 수 있는 악곡의 상대적인 단순함이 수평적으로 확대되는 작곡기법을 사용하였다. 곡 전체는 음 통일체는 장식음과 같은 연주음으로 시작되어 울려 퍼지고, 음통일체의 중심인 주요음은 넓은 비브라토로 생동감을 가지고 장식되다가 마지막 멜리스마와 함께 사라져 간다. (<악보 18>, <악보 19> 참조) 이때 각 개별 음들은 프레이즈 같은 하나의 맥락으로 결합되는 것이 아니라, 전체가 음악적으로 통일적 연관성을 띄고 있다.



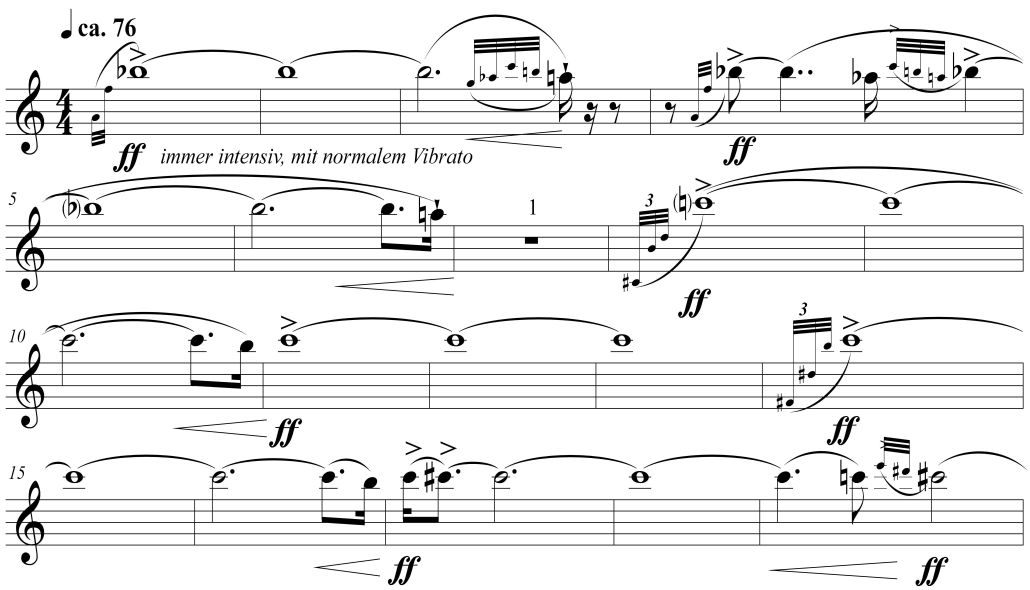
<악보 18> 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅰ. Allegro의 첫 부분 (1-3마디)



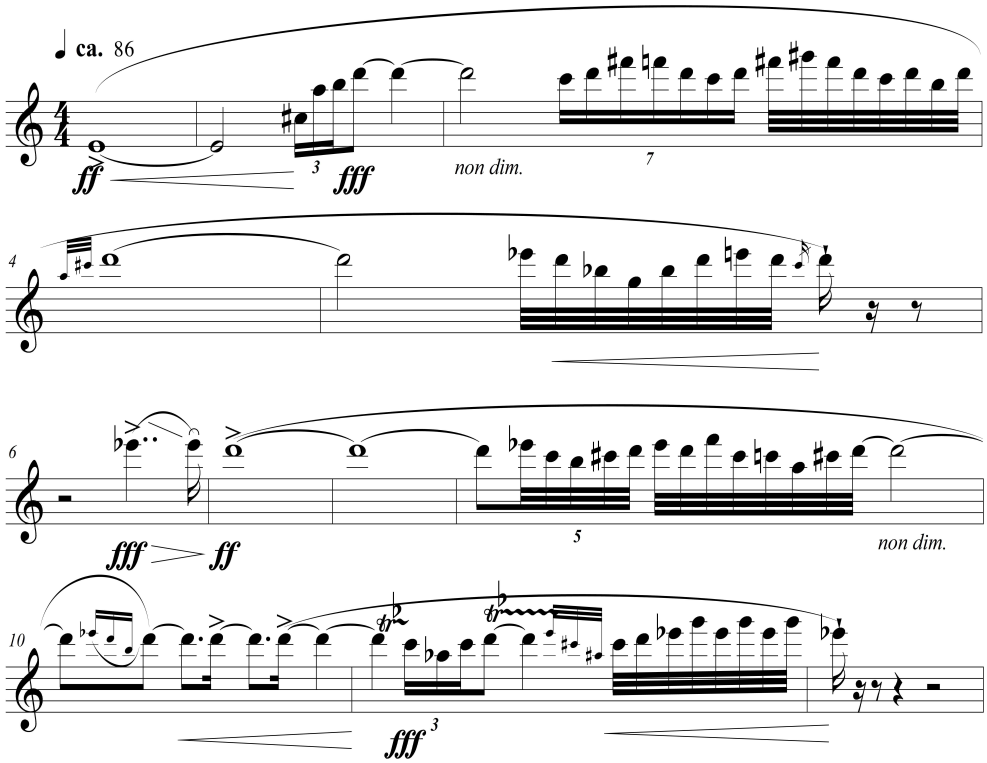
<악보19 > 윤이상의 플루트 솔로를 위한 연습곡 Ⅴ. Allegretto 끝부분 (110-116마디)

플루트 솔로를 위한 에튀드의 전체 작품 중 콘서트 플루트를 위하여 작곡된 제 1번과 5번을 서로 비교해 보면 장식음이 점점 풍부해지고 다양해지는 것을 알 수 있다. 제 1번의 경우 마지막 부분을 제외하면 전체적으로 '중심음'이 길게 지배하는 것을 알 수 있다. 장식음들은 비교적 절제 된 편이고 장식음은 그리 길지 않은 전타음에 국한되고, 마지막은 음고의 단계적 하락으로 음통일체가 정리 된다. 그에 비해 제 5번의 처음 부분은 대단히 풍부한 멜리스마로 장식되어있고, 넓게 퍼진 처음과 끝부분의 멜리스마는 중심음을 위하여 넓은 음역에서 다양한 전위, 글리산도, 트릴 및 트레몰로를 통해서 증 4도에 이르는 영역을 연주하고 있다 (<악보 20>, <악보 21> 참조). 그리고 제 1번 연습곡은 작품 전체가 전적으로 하나의 영역으로 흐르는 반면, 제 5번은 중간부분(46번째 마디 이하)부터는 마치 다른 작품인 듯 한 두 가지 작품 같은 영역이 확립되어 있다. 이러한 곡의 구성과 우회적 장식의 확장은 단지 양적인 확장이 아니라 점점 길어지는 음 통일체의 형태로 인하여 음역 또한 점차 넓어

지고 더욱 밀집되어 채워짐으로써 작품을 질적으로 더욱 풍부하게 만들며 사용된 음영역을 다층적으로 이끈다.



<악보 20>플루트 솔로를 위한 연습곡 제 1번 중 앞부분 (1-19 마디)



<악보 21>플루트 솔로를 위한 연습곡 제 5번 중 앞부분 (1-12마디)

2. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번의 작품 구조

이 곡은 단악장의 곡이지만 작곡가가 제시한 템포의 변화에 따라 세 부분으로 나눌 수 있다. 이 세 부분은 멜리스마적인 요소가 강하고 역동감이 넘치는 부분과 길게 끄는 중심음을 기본으로 다이내믹을 통한 음향의 변화를 만드는 정적인 부분의 대비가 강조된다. 이는 윤이상 작곡사상의 중심이 되는 도교의 영향을 받았다고 볼 수 있는데 정중동(靜中動)의 정신을 바탕으로 음양(陰陽)의 법칙을 나타내는 부분이라고 볼 수 있겠다. 이렇게 작품을 세 개의 단락으로 구분하는 형식은 드뷔시의 영향을 받았다고도 할 수 있다. 윤이상은 곡의 형식 구성에 있어서 3부 형식을 선호한다던지 연속적 나열의 원칙을 따르는 경향, 끊임없는 변화를 추구하는 경향, 그에 따른 형식적 개방성을 지향한다는 점을 자신과 드뷔시의 공통점이라고 설명하였다.[44]

『플루트 솔로를 위한 연습곡 제 5번』의 작품 구조를 표로 나타내면 다음과 같다.

구분	마디	템포
Part Ⅰ	1-45	♩=ca. 86
Part Ⅱ	46-75	♩=ca. 72
Part Ⅲ	76-116	♩=ca. 86

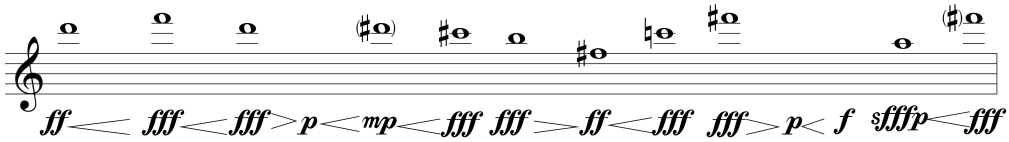
<표 3>『플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번』의 작품 구조

44) 최성만, 홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계- 드뷔시와 나』, 한길사, 1991, 68쪽

3. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번의 분석과 현대적 기법

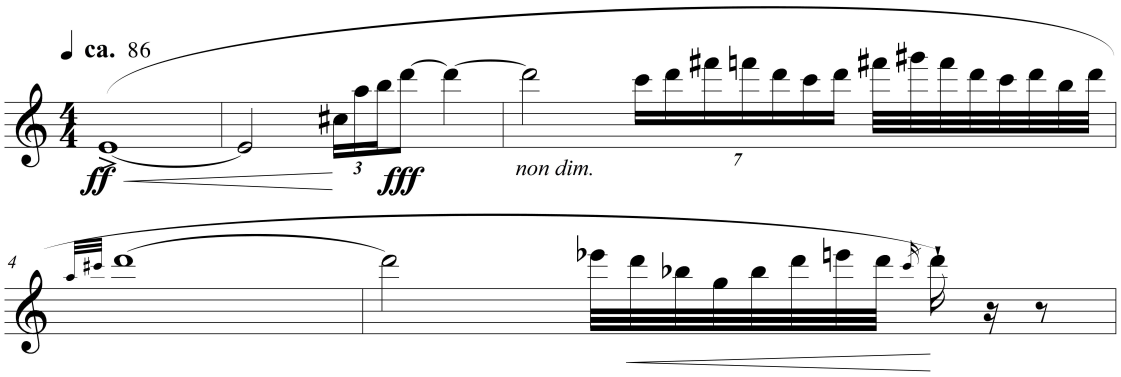
1) Part Ⅰ

♩=ca. 86인 Part Ⅰ은 45마디로 구성되어 있으며 도입 부분부터 긴 멜리스마적 장식음을 통한 중심음의 강조와 *f* ,*ff*, *fff* 등의 악상기호로 강렬하고 동적인 움직임을 보인다. Part Ⅰ의 중심음과 악상기호의 변화를 요약해 보면 아래의 <악보 22>와 같다.



<악보 22> Part Ⅰ의 중심음 구조와 악상기호의 변화

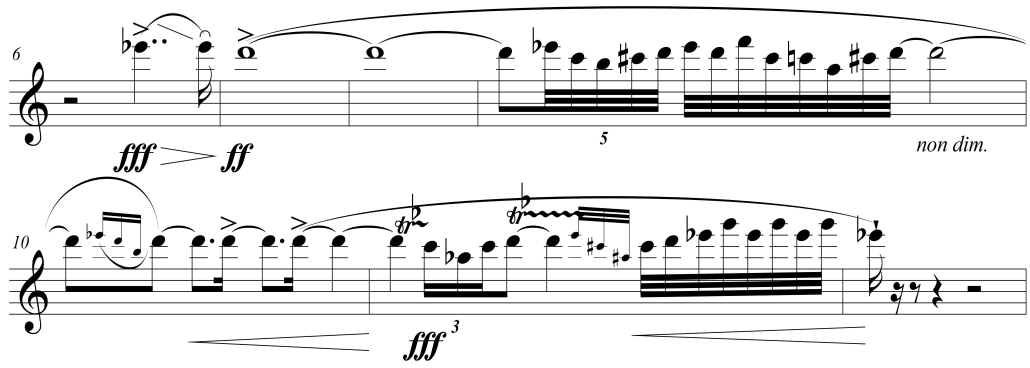
Part Ⅰ은 아래의 <악보 23>에서 볼수 있듯이 악센트가 붙여진 e′음으로 시작 된다. 6박자 동안 음이 지속된 후에 빠른 음형을 통해 d′′′음으로 옮겨지며 이 음은 분명하게 중심음으로 부각된다. 이때 e′는 중심음으로 부각되지 않고 긴 박자와 d′′′까지의 먼 거리에도 불구하고 악곡 영역을 나타내지 않고 있다. 따라서 첫 e′음은 중심음으로 생각되지 않고 d′′′음을 위한 악센트가 붙여지고 확대 되어지는 처음 장식적 우회의 표현으로 여겨지는 것이다. 빠른 도약 후 d′′‘ 중심음은 7잇단음표와 32분음표의 빠른 움직임 후에 다시 한 번 강조되고, 빠르게 하강하다 상승하는 멜리스마적 장식음 후에 갑자기 호흡을 멈추면서 정지한다. 이러한 마침법은 Part Ⅰ에서 자주 보여 지는 운동성이다.



<악보 23> 마디1-5

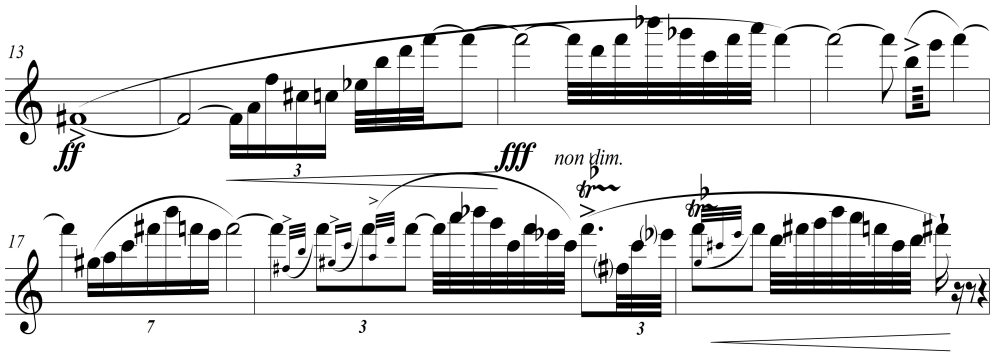
마디 6에서는 e♭'''음이 현대적 기법인 1/4 음(Quarter tone, Erniedrigung um 1/4-Ton / Erhöhung um 1/4-Ton)과 피치밴딩(Pitch-banding)의 사용으로 음정이 서서히 하강하면서 다시 한 번 중심음인 d'''음을 강조 한다. 1/4 음은 𝄲 의 기호로 표시되거나 𝄳 의 기호로 표시되어 음표 위 기호의 방향에 따라 음정을 아래 위로 조절 하는 방법이다. 1/4음 기법은 연주자가 Open-hole key를 사용할 때에는 손가락의 위치를 옮겨 key hole을 열거나 닫아 음정을 조절하고, 피치밴딩은 취주의 구멍을 서서히 크게 하거나 작게 해 음정을 조절한다. 유의점은 1/4음 연주 시 비브라토를 삼가야 하는데 이는 배음 음렬의 밸런스를 정확히 맞추고 안정된 음의 지속을 위해서 이다.[45] 강조된 d'''음은 길고 화려한 트릴𝆖 과 부점 리듬의 악센트을 통해 반복되다가 e♭'''음으로 갑자기 호흡을 멈춘다.

45) 임슬기, 『20세기 플루트 연주기법에 관한 연구』, 성신대학교 대학원 석사학위 논문, 2012



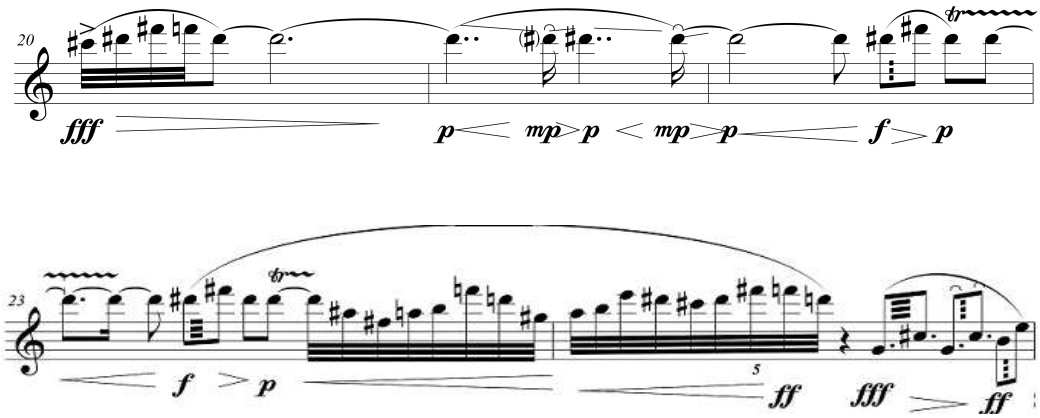
<악보 24> 마디 6-12

마디 13에는 맨 처음 부분과 마찬가지로 악센트를 가진 f♯′ 음이 6박자동안 지속되다가 빠른 도약을 통해 주요음인 f′′′음에 다다른다. 이때 f♯‘음은 첫 음인 e′와 마찬가지로 뚜렷한 악곡영역을 나타내고 있지 않아 중심음으로 간주하기는 어렵다. 중심음인 f′′′음은 멜리스마적인 긴 장식음이나 전타적 꾸밈음으로 유연하게 연결되다가 19마디에서 다시 한 번 급작스럽게 운동을 멈춘다(<악보 25> 참조).



<악보 25>마디 13-19

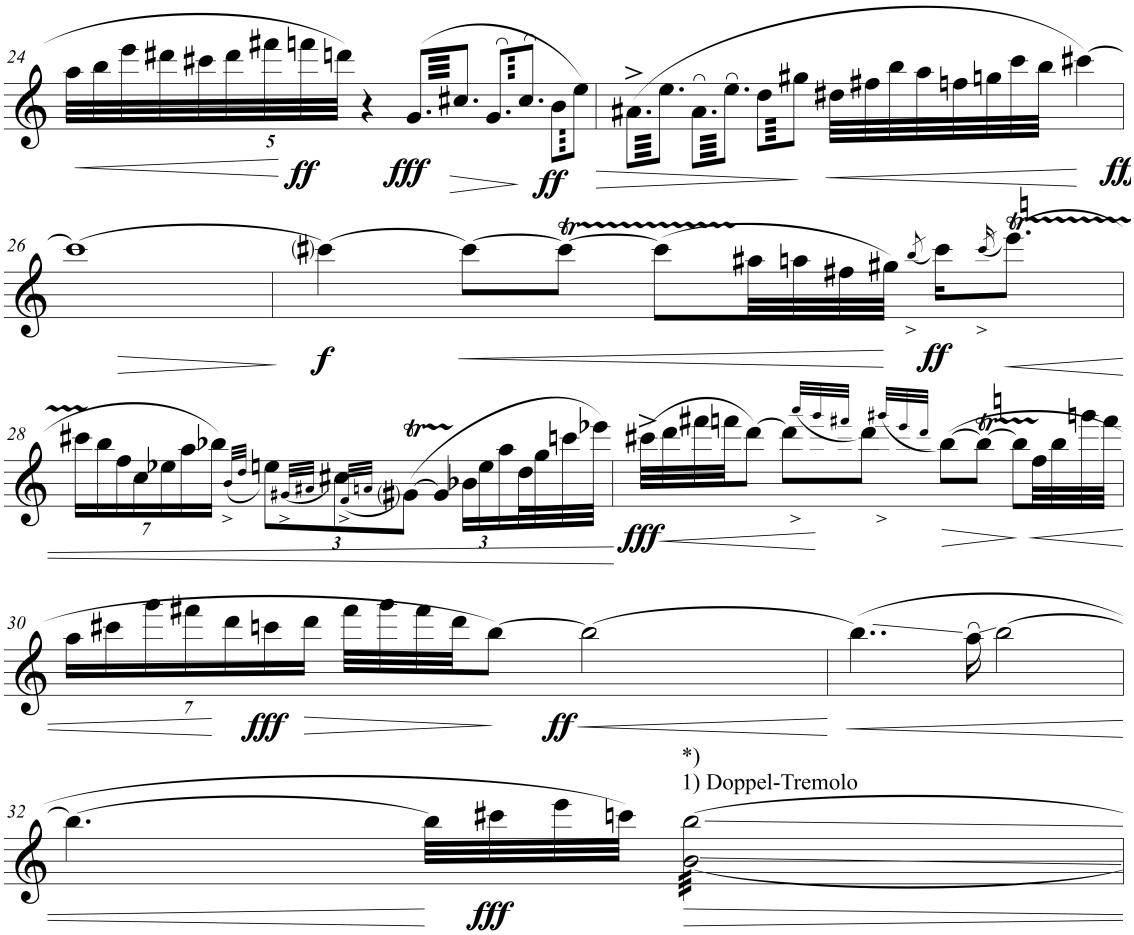
20마디는 전타적 장식음이 d♯'''음에 도달하며 급격히 악상이 *fff* 에서 *p* 로 줄어드는 음향적 효과를 보인다. 이 악상은 다시 *mp*와 *p* , 다시 *mp*와, *p* , *f* , *p* 를 반복하면서 음향을 강조하고 동시에 1/4 음(Quarter tone, Erniedrigung um 1/4-Ton)과 피치밴딩(Pitch-banding)의 사용으로 음정을 변화시킨다(<악보 26>참조). 계속해서 주요음인 d'''음은 트릴을 통해 강조되다가 24마디까지 악상을 다시 *ff* 로 변화시킨 후 짧게 호흡을 멈춘다.



<악보 26> 마디 20-24

24마디에서 *ff*로 끝난 악상을 더욱 크게 받아 25마디는 *fff* 의 악상기호와 음폭이 큰 트레몰로를 사용하여 화려하고 풍부한 음향적 색채를 강조한다. 이때 트레몰로는 아래의 <악보 27>에서 보듯이 1/4 음(Erhöhung um 1/4-Ton)을 동시에 사용한다. 점차 상승하는 트레몰로 후 중심음은 c♯'''으로 이동하여 뒤에 큰 악상과 빠른 움직임으로 역동적으로 연결되다가 30마디에서 중심음을 b''로 연결시킨 후 다시 한 번

1/4 음(Erhöhung um 1/4-Ton)과 피치밴딩을 이용하여 음향을 변화시킨다.

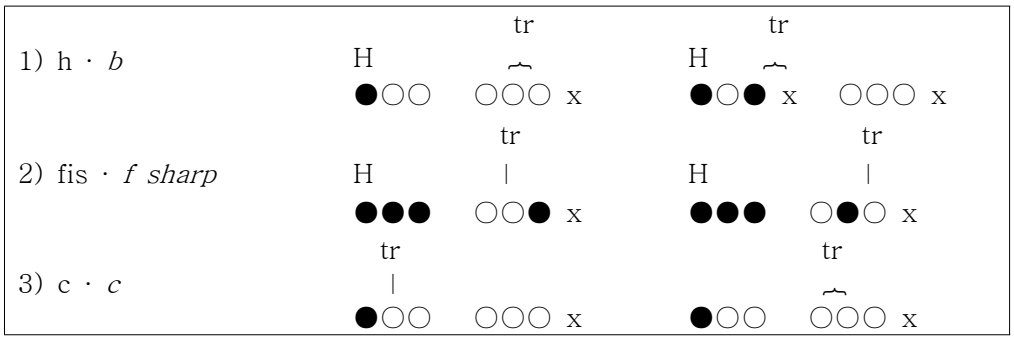


<악보27>마디 25-33

마디 32에서는 중심음인 b′′, f♯′′, c′′′ 음이 이중 트레몰로 (Double Tremolo, 독 Doppel-Tremolo,)의 기법으로 표현된다. 타악기에서의 tremolo와 같이 한음을 동시에 떠는 것을 말하며 현악기에서는 활을 상, 하로 빠르게 떨며 소리내기도 한다.

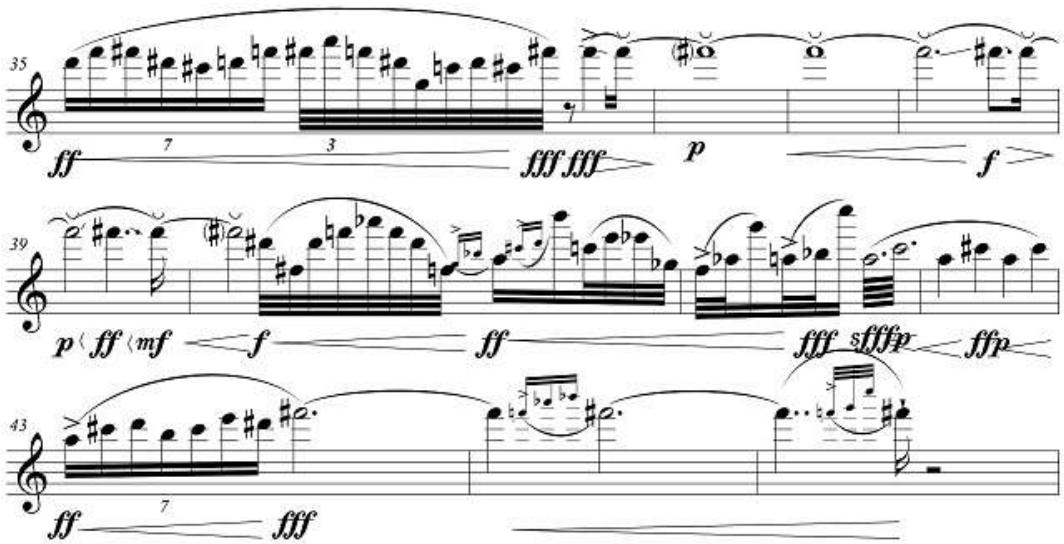
아래의 악보와 같이 윤이상은 제 5번 에튀드에서 음폭이 넓은 옥타브의 더블 트레몰로를 요구했는데 이를 완벽하게 소리내기 위해서 정확한 운지법<그림 2>을 따라야 한다.

<악보 28>마디 32-34



<그림 2> Doppel-Tremolo 의 운지법 1), 2), 3)

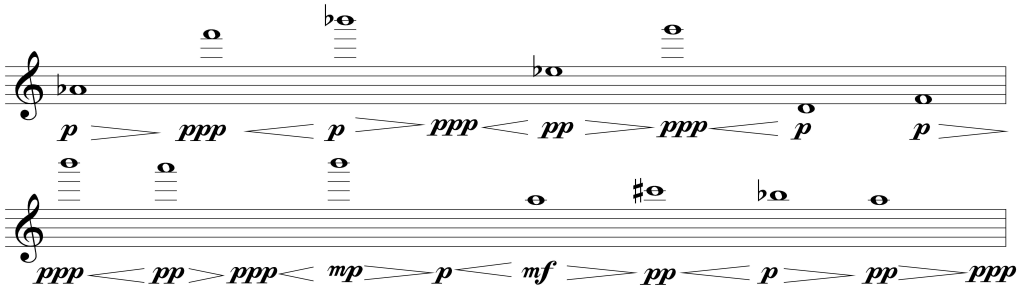
마디 35-40는 중심음인 f♯'''의 음향을 확실하게 대비되는 악상과 상하로 움직이는 피칭밴드를 통해 표현하고 있다. 이후 40마디에서 43마디까지 빠른 음표의 장식과 ***ff***, ***fff*** 등의 악상을 통해 화려하고 역동적인 움직임을 보이다가 중심음인 f♯'''음에서 순간 호흡을 멈추며 마디 45에서 Part I 을 마무리 한다(<악보 29>참조).



<악보 29> 마디 35-45

2) Part Ⅱ

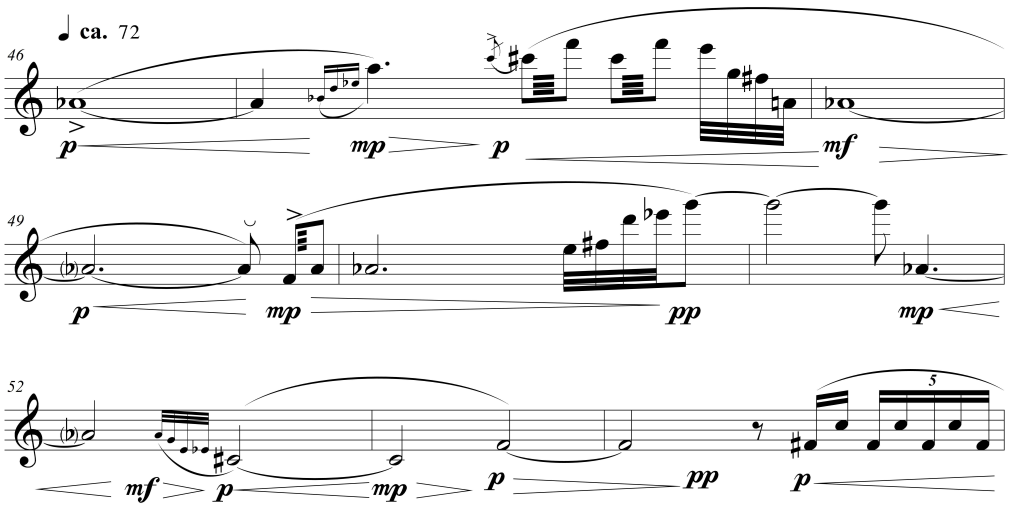
마디 45부터 75는 총30마디로 이루어져 있는 PartⅡ이다. 템포는 Part Ⅰ보다 느린 ♩=ca. 72로 지정된 정(精)적인 부분이다. 이 곡에서 주요음의 음고 요소와 대등하게 중요한 것은 다이내믹의 조절로 인해 변하는 음색의 요소다. 시종일관 ff와 cresc. 의 구조를 반복하던 Part Ⅰ의 다이내믹은 곡의 이분의 일 가량이 지나면서 바뀐다. 앞의 Part Ⅰ이 화려하고 복잡한 장식음을 사용하고 각 부분의 끝 음 처리가 크고 갑작스러운 멈춤으로 호흡이 끊기는데 비해 PartⅡ는 여린 악상으로 이루어져 있고 도약음도 앞부분에 비해 간단하고 느리게 움직인다. 프레이즈를 마치는 부분 또한 음향이 사라지듯이 끝나는 장면들이 많이 등장 한다. 이렇듯 악상의 면이나 장식음의 면을 살펴 볼 때 PartⅡ는 Part Ⅰ보다 서정적이고 명상적인 분위기를 느끼게 하는 부분이다. Part Ⅱ의 중심음과 악상을 정리해 보면 다음의 <악보 30> 과 같다.



<악보 30> Part Ⅱ의 중심음과 악상

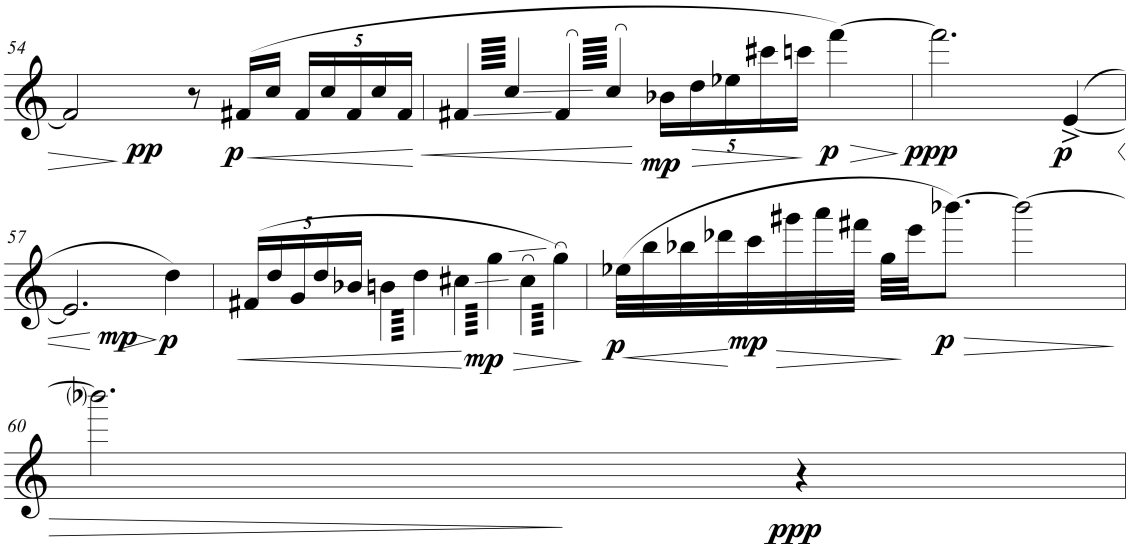
도입부는 a♭′음으로 조용히 시작된다. 이 a♭′ 중심음은 한 프레이즈가 끝날 때 까지 폭 넓은 상승과 하강, 트레몰로를 반복하며 계속해서

청중에게 각인되다가 54마디에서 ***pp***로 사라지는 모습을 보인다. 이때 악상은 대부분 ***p*** 가 주를 이뤄 Part I 과 확실히 대조되는 모습을 보인다. (아래 <악보31> 마디 46-54 참조)



<악보 31> 마디 46-54

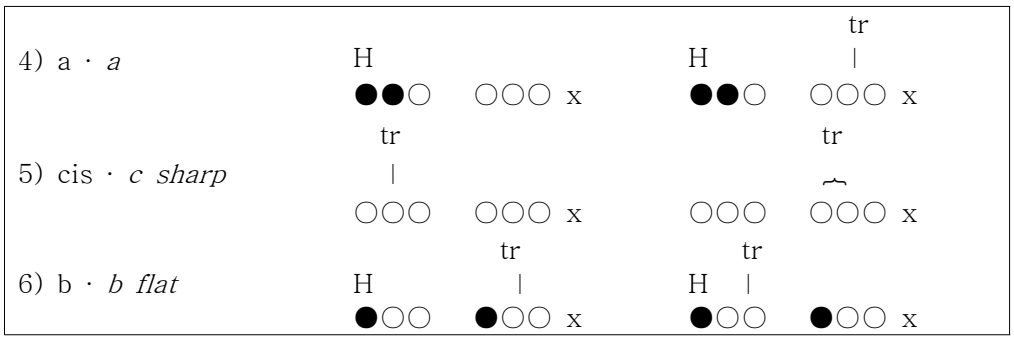
54마디는 <악보 32>에서 보듯이 f♯′과 c′′음의 느린 움직임으로 시작해서 트레몰로로 점차 빠르게 운동 한 뒤 도약하며 주요음인 f′′′음에 도달한다. 이후 e′ 음으로 갑자기 뚝 떨어졌다가 다시 f♯′과 d′′의 트레몰로를 거쳐 상승 하여 b♭ 음에 도착한 후 서서히 사라진다.



<악보 32> 마디 54-60

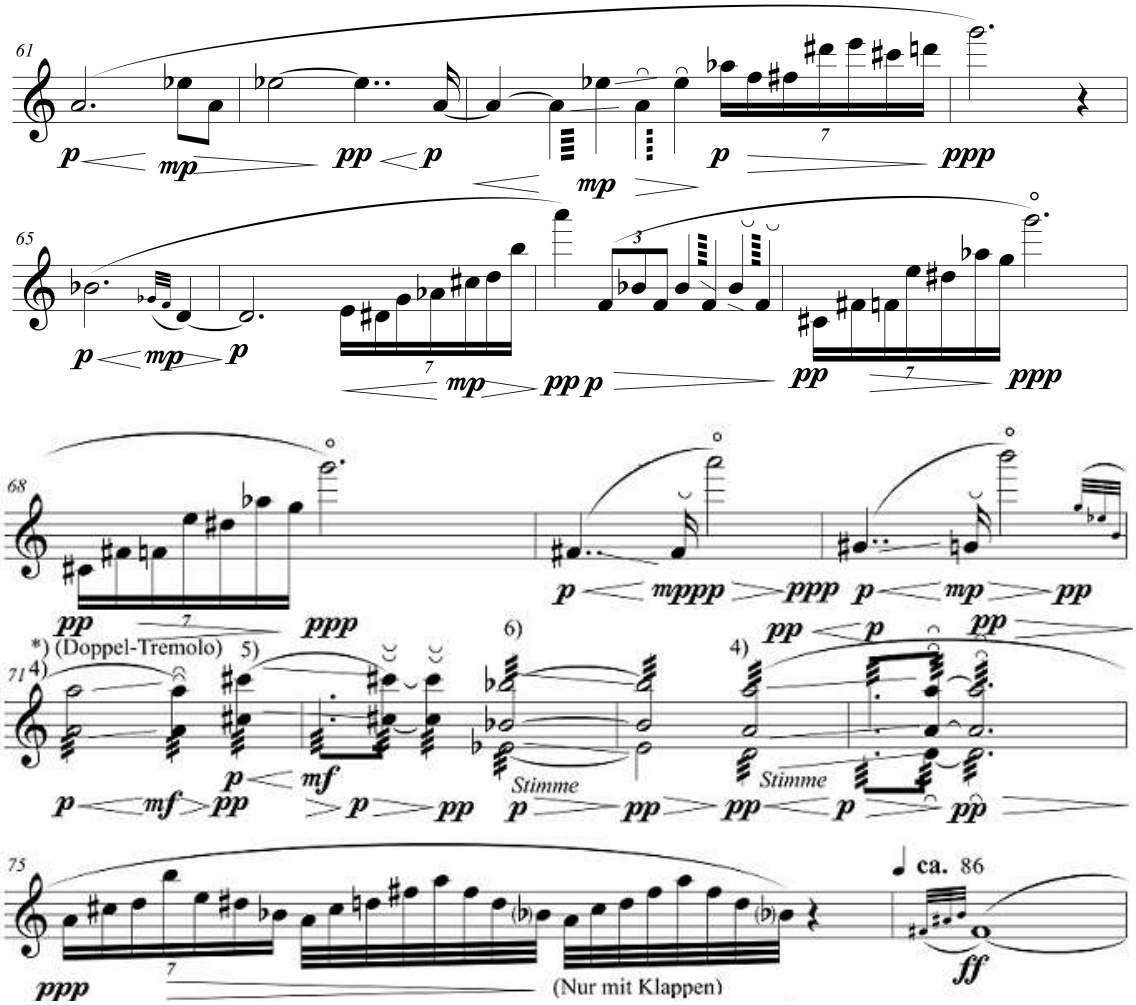
후에 조용한 가운데 악상의 잦은 변화와 트레몰로, 1/4 음(Quarter tone, Erniedrigung um 1/4-Ton / Erhöhung um 1/4-Ton), 미분음 등을 사용하여 중심음이 진행되다가 마디 69에서는 조금 더 유연한 음향의 변화를 시도한다. 악상이 더 세분화되어 빠르게 변화하고 1/4음과 피치밴딩 (Pitch-banding)으로 음정이 머물러 있지 않고 끊임없이 움직이며 3옥타브에서의 하모닉스로 여린 음의 표현이 극대화 되는 모습을 보인다. 71-72마디에서 이중 트레몰로 (Doppel-tremolo)가 등장하고 72-74마디에서는 이중트레몰로가 연주자 목소리와 합해져(Stimme) 소리를 만드는 주법을 사용하여 신비로운 분위기를 만들어 낸다. 이 때 운지법은 아래의 <그림 3>를 따라 정확히 눌러 줘야 한다. 목소리와 음을 동시에 연주하는 기법은 목소리로 노래를 부르는 음이 더 분명하면 할수록 취구되는 음이 더 미약하게 나타난다. 따라서 더 좋은 톤의 개발을 위해 연주자는 많은 훈련을 거쳐 목소리와 플루트 톤의 조화로움을 찾아야 한다. 이 후 74 마디의 중심음인 a''음은 75마디에서 빠른 움직임 속에 점

점 작아지면서 취구되는 소리는 없어지고 악기의 키가 부딪히는 소리인 키 클릭(Key-click, Nur mit Klappen) 기법[46]을 사용하여 조용한 가운데 소음을 남기며 PartⅡ를 마무리 한다(<악보 33>참조).



<그림 3> Doppel-Tremolo 의 운지법 4), 5), 6)

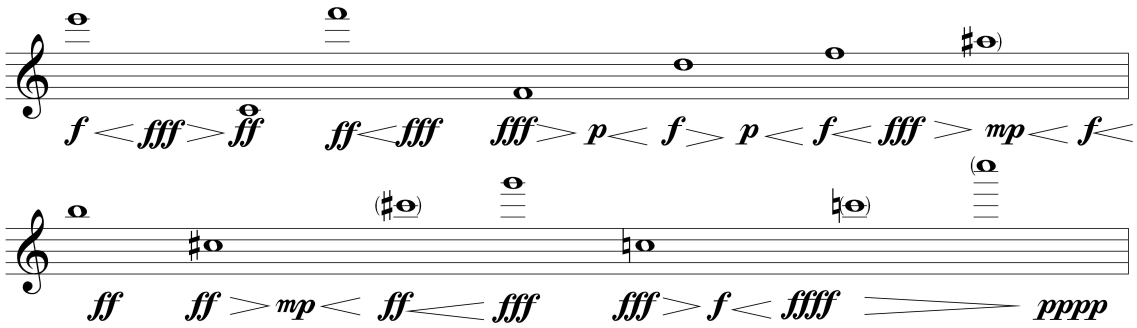
46) 1936년 바레즈가 작곡한 플루트 무반주곡 <Density 21.5>에 처음 사용된 기법으로 음은 연주하되 숨을 내쉬지 않고 키를 세게 치듯이 닫아서 플루트 관내에 짧은 공명을 초래하고 타악기적인 악센트를 부가하는 방법이다. N.Toff,『The Development of the Modern Flute-New-York』,Taplinger Pub, 1979, 27쪽


61
65
68
71
75
*) (Doppel-Tremolo)
Stimme
Stimme
(Nur mit Klappen)
ca. 86

<악보 33> 마디 61-75

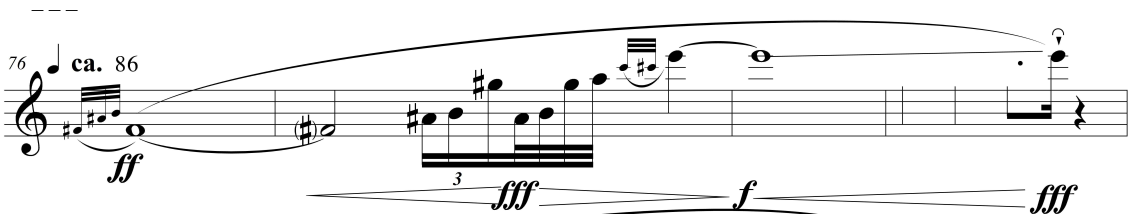
3) Part Ⅲ

Part Ⅲ는 다시 처음과 같은 ♩=ca. 86으로 돌아가는 모습을 보인다. 전체적으로 빠르고 역동적인 움직임으로 연주되고 악상도 다시 커지면서 PartⅡ와는 대조되는 모습을 보인다. 이로써 윤이상이 나타내고자 했던 정중동의 형상이 완성되면서 다시 음악은 생명력을 가지고 움직이기 시작한다. 주요음이 윤이상의 작품연구에서 악곡의 형태적 전면을 구성하는 중심요소라는 것은 분명한 요소이다. 주요음의 음고에 근거하여 악곡의 구조를 나누는 것 또한 가능하다. 그런데 독주곡에서는 음 하나 하나에 주어진 다이내믹의 변화와 장식음의 밀집도 같은 음색변화도 중요한 형태화의 요소가 될 것이다. Part Ⅲ의 중심음과 악상을 정리해 보면 다음의 <악보 34>와 같다.



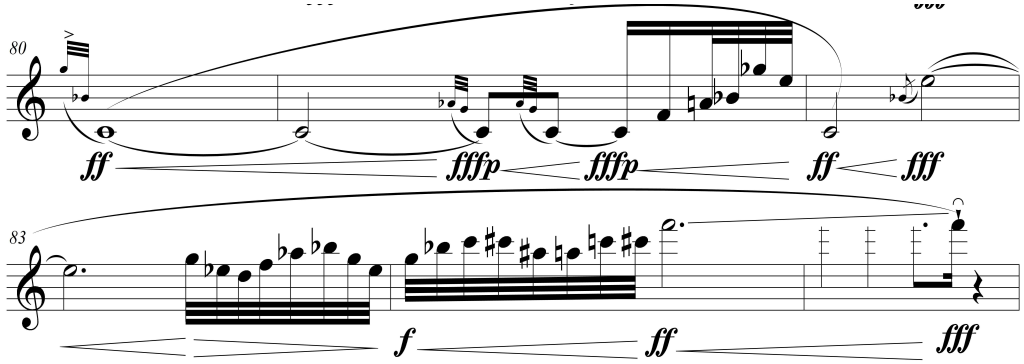
<악보 34> PartⅢ 의 중심음과 악상 정리

마디 76은 Part I 의 도입부분과 같은 형태로 시작된다. 앞부분의 요소를 적절히 재사용 함으로써 이 곡의 전체적인 통일성이 갖춰지게 된다. 이는 윤이상의 음악에 있어서 사상적인 바탕이 되는 '부분 속에 전체가 있고, 전체 속에 부분이 있다'는 철학이 반영된 것이라고 볼 수 있겠다. *ff*의 f♯′음은 맨 첫 음인 e′와 똑같이 6박자 후에 빠른 도약으로 두 옥타브가까이 뛰어올라 중심음인 e‘‘음에 도착하고 피치 밴딩을 이용하여 음정은 1/4가량 높여 *fff* 로 갑자기 음고 운동을 멈춘다. (<악보 35> 마디76-79)



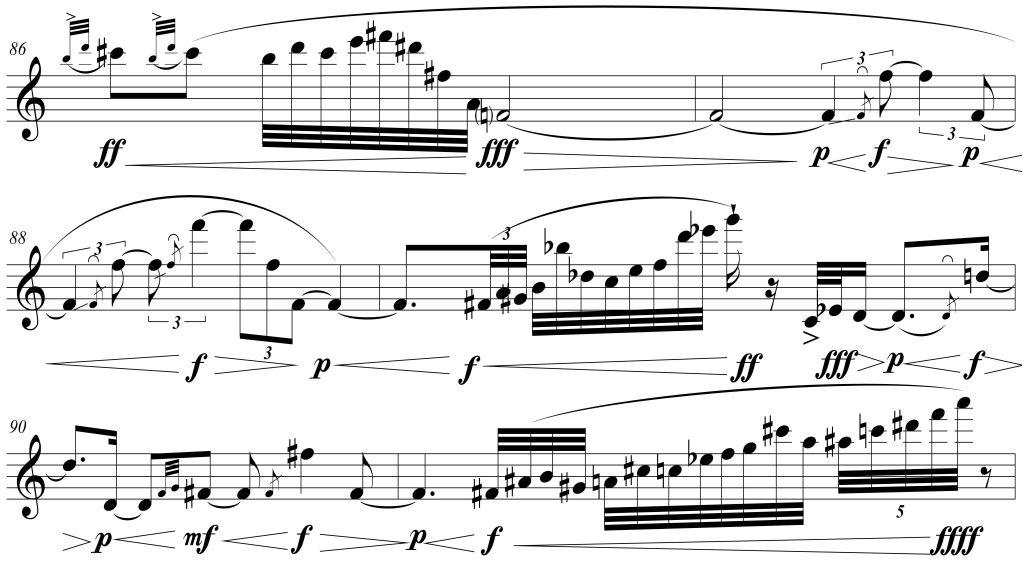
<악보 35> 마디76-79

빠른 도약 후 80마디에서는 전타음을 사용하여 갑자기 다시c′음 으로 하강하고 악센트를 포함한 꾸밈음을 사용하여 몇 번에 걸쳐 중심음인 c′음을 강조하는 모습을 보인다. 이 c′음은 *cresc.* 를 타고 *fff* 로 변한 후 e′′음을 걸쳐 빠른 멜리스마적 음의 운동을 타고 다음 중심음인 f′′′으로 이동하여 다시 앞부분의 끝처리와 마찬가지로 피치 밴딩을 이용하여 서서히 f′′′에서 1/4 높은 음정으로 멈춘다.(<악보 36 >마디 80-85)



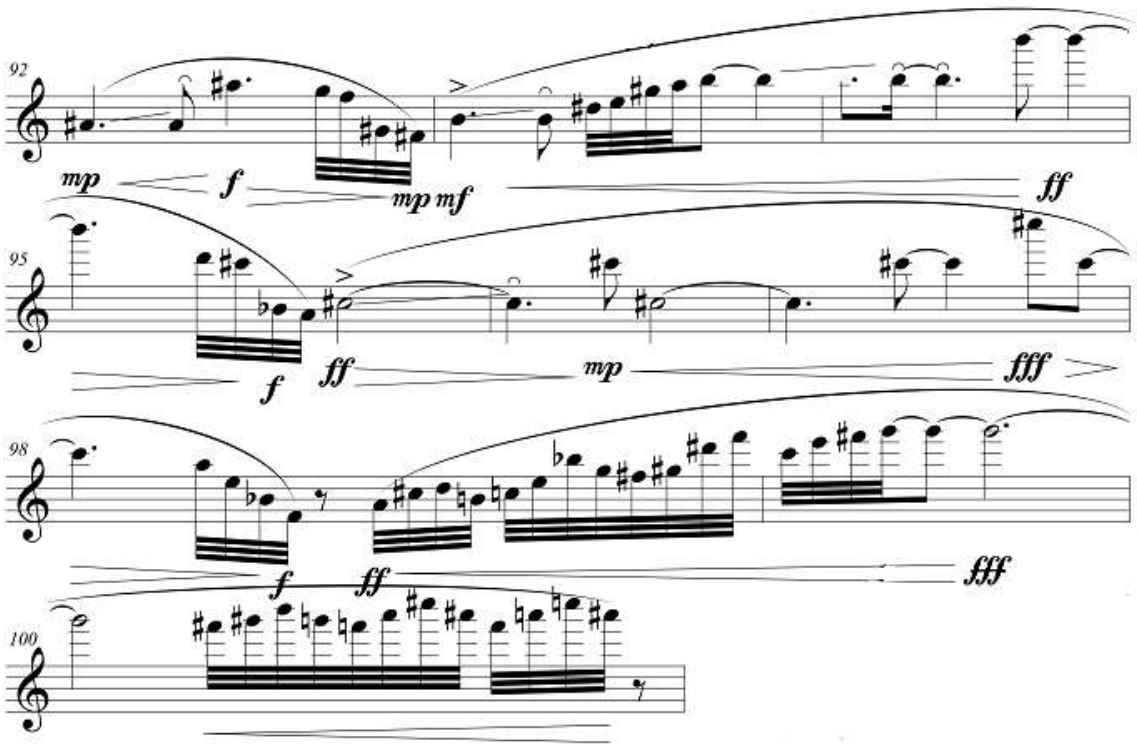
<악보 36>마디 80-85

마디 86-89는 전타음과 같은 역할을 하는 빠른 하강음들을 지나 f''를 중심으로 f'음과 f'''이 옥타브를 넘나들다 g'''음까지 급하게 상승하는 모습을 보인다. 그리고 <악보 37>에서 볼 수 있듯이 갑자기 때리는 듯한 악센트와 *fff* 의 악상을 통해 하강하여 c'음을 지나 d'' 와 f'' 음을 두고 각각 옥타브를 이동하며 중심음의 존재를 나타내다 빠르게 상승하며 a'''음에서 급하게 움직임을 멈추는 모습을 보인다.



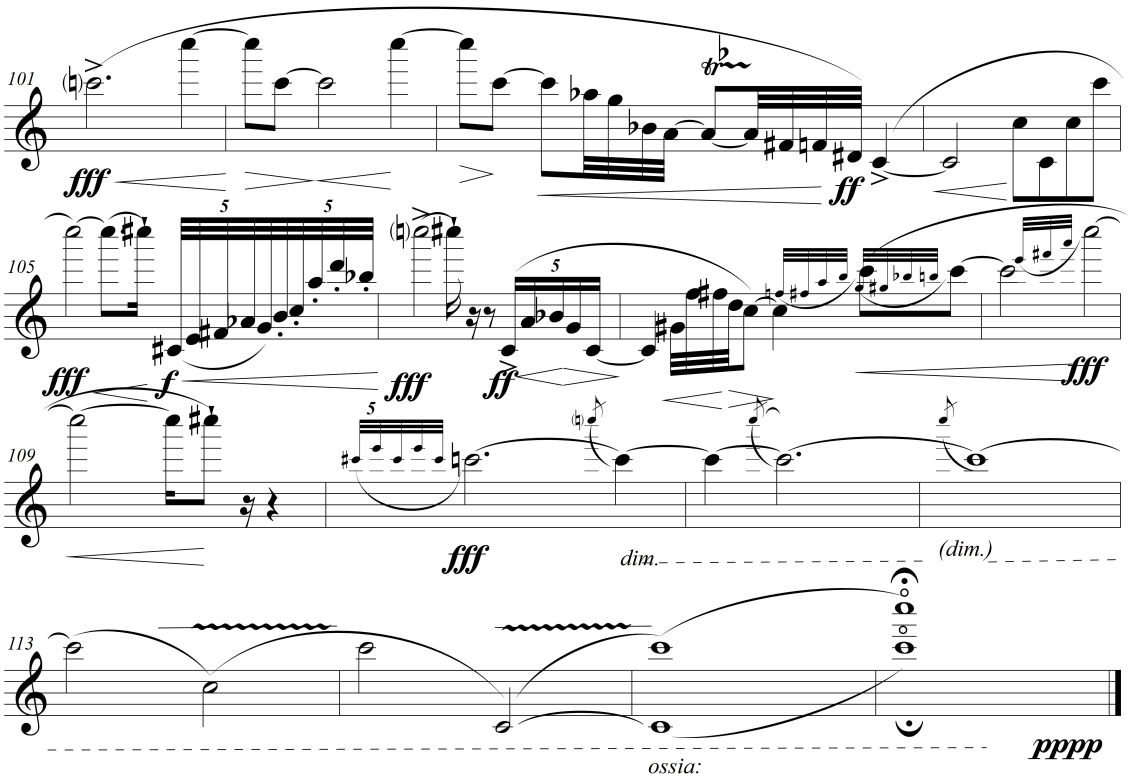
<악보 37> 마디 86-91

앞에서 급히 끝낸 운동을 마디 92에서는 작게 시작하여 a♯′음은 반음 높은 b′중심음으로 이동하고 c♯‘으로 한음 상승한 뒤 옥타브를 넘나들며 c♯음을 강조하다가 밀집된 32분음표의 운동을 통하여 g′′′ 중심음에 도착 후 *fff* 로 급격히 멈춘다. (<악보 38>마디 92-100)



<악보 38>마디 92-100

작품은 이제 서서히 음고 운동의 빠르기를 멈추어 끝을 내다보는데 c♯음이 중심음으로 끊임없이 나타나며 장식적우회의 움직임 보다는 옥타브의 이동을 통해 강조 된다. 1옥타브에서 4옥타브를 넘나들며 운동을 하는 c♯음은 110마디에 이르러 꾸밈음을 통해서도 강조되다가 *dim.* >를 통하여 c♯‘’’음에서 c♯‘’, c♯’음으로 사라지는 듯 보인다. 그러나 다시 한 번 상승 한 후 마지막 116마디에서 c♯”‘와 c♯’’’’하모닉스로 완전히 사라지게 된다. (<악보 39>101-끝)



<악보 39>101-끝

4) 현대적 기법의 정리

플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번 Allegretto 에 나오는 현대적 기법과 연주 방법을 표로 정리 해 보면 다음과 같다.

기호	이름	연주방법
	1/4음 (Quarter tone, Erniedrigung um 1/4-Ton / Erhöhung um 1/4-Ton)	취구를 열거나 닫아 음정을 조절하는 방법과, Open Hole Key 악기일 경우 Key의 Open Hole을 손가락으로 반정도 열거나 닫아서 음정을 조절한다.
	Harmonics	기본운지에서 바람의 세기와 양과 속도를 증가시킴으로써 기본음의 소리에서 옥타브 외에도 완전 4도, 완전4도, 장3도, 장 3도 등의 음을 연주하는 기법이다.
	Pitch Banding	어느 한 음을 불었을 때 그 음을 ♯또는♭이 되게 연주하는 방법이다. 바람의 속도나 각도 또는 손과 턱의 움직임이나 Open Hole Key를 이용하여 효과를 얻을 수 있다.
Stimme	Double -Tremolo, (독)Doppel-Tremolo	정확한 운지법에 따라 키를 잡은 후, 플루트로 음을 연주하면서 다른음을 허밍(Humming)하여 노래하는 기법이다.
Nur mit Klappen	Key Click	음을 연주하되 숨을 내쉬지 않고 키만을 세게 치듯이 닫아서 악기 관재에 짧은 공명을 만든다.

<표 4 > 현대적 기법과 연주 방법

4. 플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번 중 민요의 표현

윤이상의 음악에서는 음향 구조를 만들어 내는 색채가 가장 중요한 요소이다.. '음색'은 19세기에도 관현악법과 관련하여 주목을 받긴 했지만 20세기에 와서 더욱 중요한 음악적 변수로 자리를 잡았다. 윤이상은 12음렬을 고유한 방식으로 이용 하였지만 음 하나하나에 주어진 다이내믹 변화나 우회적 장식음의 밀집도, 특수 주법을 통한 미세한 음색 변화로 작품의 형태를 강조하였다. 앞서 윤이상의 도교적 사상과 플루트 솔로를 위한 연습곡 분석에서 보았듯이 선형적 음고 요소가 장식적 리듬으로 전이되어 간다는 점은 윤이상에게 한국 전통의 선적, 색체적, 헤테로포니적 음향을 나타 낼 수 있는 적절한 요소였다.

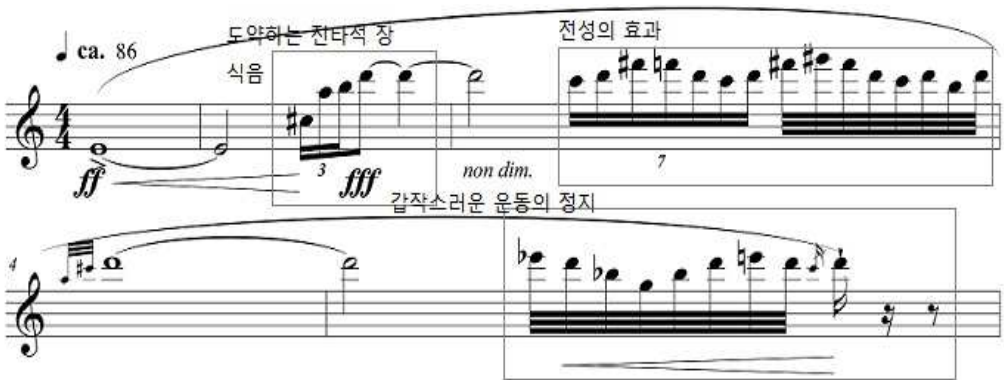
한국적 소리의 제스처적 선형을 서양현대의 다차원적 음향 색체와 혼합하는 윤이상의 작곡법은 이러한 맥락에서 보면 미메시스적[47]이다. 윤이상의 제스처적 주요 음은 동아시아 전통의 사유세계를 기반으로 하여 한국전통의 음향 특성을 서양 현대의 음향 공간으로 전이하기 위한 모습을 보인다. 예를 들어 한국 전통음악에는 형식의 논리적 전개를 위한 종지형태가 존재하지 않는다. <가곡>이나 <판소리>의 선율에 특정한 종지형태가 나타나기는 하나, 이 형태에서 중요한 것은 연주 기법의 조절을 통해 변화하는 음고와 음색의 요소이다.[48] 서양음악에서는 20세기에 와서야 비로소 중요하게 인식 된 미분음이나 악기의 음색요소가 한국 전통음악에서는 이미 중요한 음악적 구성요소였는데 이 점을 윤이상은 자신의 중심음 기법에 모방시켜 적절히 사용 한 것이다. 예를 들어 관현악곡 『수제천』의 풍부한 장식음적 선율은 헤테로포니적 색체요소를 지니게 되고, 이와 다른 <판소리>도 미분음적 떨림의 음형을 통하여 다양한 음색효과를 내게 되는데 이를 반영하여 플루트 솔로를 위한 연습곡을 연주하는 연주자들은 한국 전통의 소리제스처의 변환 가능성을 끌어내어

47) 플라톤과 아리스토텔레스에 의해 문학의 본질을 설명하는 핵심적인 개념으로 사용된 이 말은 흔히 재현(representation) 또는 모방(imitation)이라는 뜻으로 대응된다.
[네이버 지식백과] 미메시스 [Mimesis] (소설학 사전, 1999.2.25, 문예출판사)

48) 한국음악학학회, 『윤이상의 창작세계와 동아시아의 문화』,예솔, 2006, 25쪽

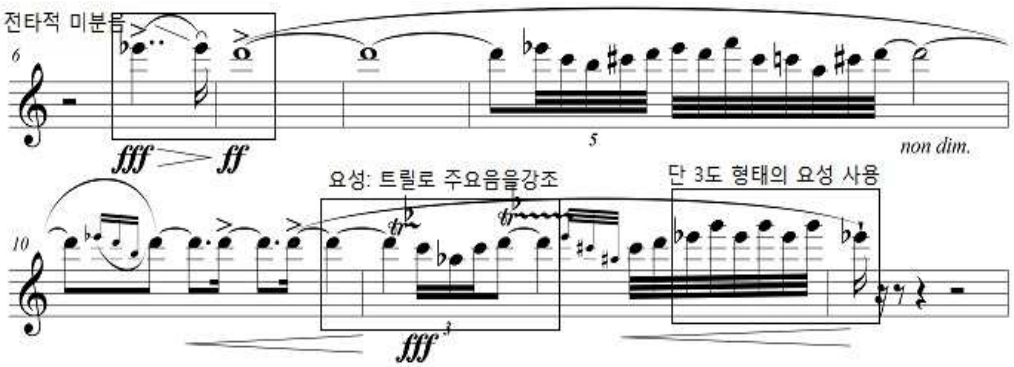
현대적인 음향으로 나타내는데 신경을 써야 할 것 이다. 또한 윤이상이 자신의 작품 속에서 열린 형식을 강조함으로써 중기 이후의 자신의 작품이 '형식적인 완결성을 더 갖추는 방향으로 수정되었다'고 말 한 점을 감안하여 형식적 완결성 앞에서 한국 전통의 음향을 찾아 접목시키는데 집중해야 할 것이다.

플루트를 솔로를 위한 연습곡 5번에서 한국전통의 음향을 찾아서 분석해보면, <악보 40>에서 보듯이 마디 3에서 나오는 7잇단음표와 32분음표는 시김새적 요소로 봤을 때 모든 음을 굴러가듯이 연주하는 전성의 표현을 찾을 수 있다. 이러한 효과는 작품 Part Ⅰ과 Ⅲ에서 두드러지게 나타난다.. 연주자는 이 충동적인 움직임을 이용하여 첫 주요음인 d'''음에 머물다, 장식음의 빠른 움직임과 더불어 후타적 장식음에서 역동적으로 강화되며 급작스럽게 정지하는데 이러한 운동성은 한국 전통음악의 선율에서 자주 나타나는 모습이다.

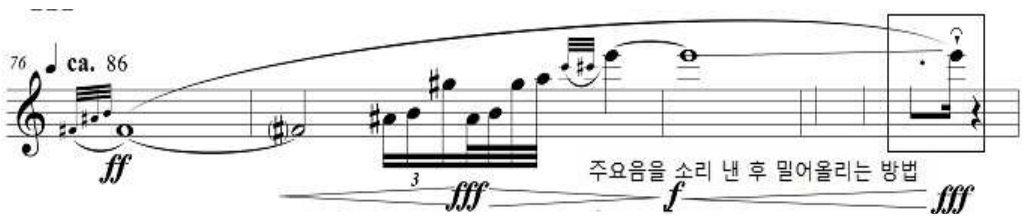


<악보 40> 마디 1-5

모음을 길게 늘이는 요소는 한국의 전통 가곡의 가창 방식에 많이 쓰이던 방법이다. 그리고 추성은 주요음을 소리 낸 후 다름 음으로 밀어 올리는 방법과 주요음을 내기 전에 끌어 올리는 방법 등이 쓰였다. 판소리 창법에 나타나는 이러한 특징을 이 곡에서는 마디 6, 35, 49, 78 <악보 42>, 93 등에서 전타음과 미분음의 장식적 음형요소로 나타내 사용하였다. <악보 41>을 보면 마디 6에서는 e♭'''음이 피치밴딩을 이용하여 d'''중심음으로 옮겨 간 것을 볼 수 있다. 여기서 추성은 중심음을 d''를 내기 전 음을 끌어내려 중심음을 찾아가는 방법이 쓰인 것을 볼 수 있다. 그리고 이 중심음 d'''는 점차 음향을 키워 *cresc.*를 통하여 d♯'''음으로 상승하여 *tr*로 강조되는데 이러한 요성과 같은 특징은 대금 산조에서 볼 수 있는 영향이다.

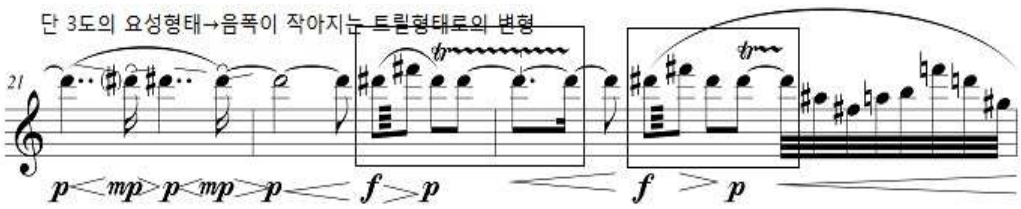


<악보 41>마디 6-12



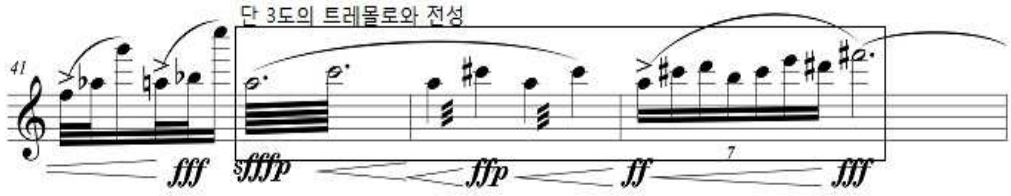
<악보 42>마디 76-79

위의 <악보 41>의 12마디에서 보듯이 우리나라의 민요에서는 장식음이 장2도, 단3도, 완전 4도등의 음정 간격으로 자주 등장하는데 마디 12에선 e♭'''과 g'''음이 단 3도 형태의 요성으로 쓰이는 것을 볼 수 있다. 이러한 민속악의 요성의 형태는 정악과는 구분되는데 음정 간격의 폭이 크고 넓은 것이 특징이다. <악보 43>마디 22, 23 에서도 단3도의 요성이 나오는데, 꾸밈음이 트레몰로의 형태로 나타났다가 악상이 줄어들면서 음정 폭이 좁아져 트릴로 변하는 형태를 볼 수 있다.

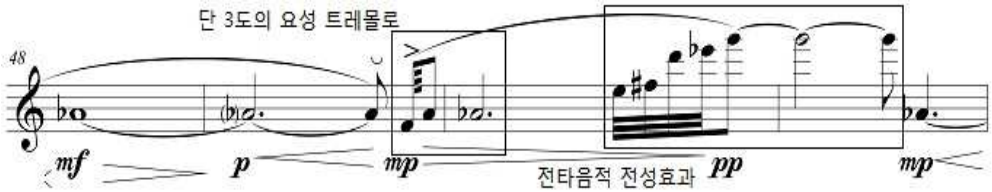


<악보 43>마디 21-23

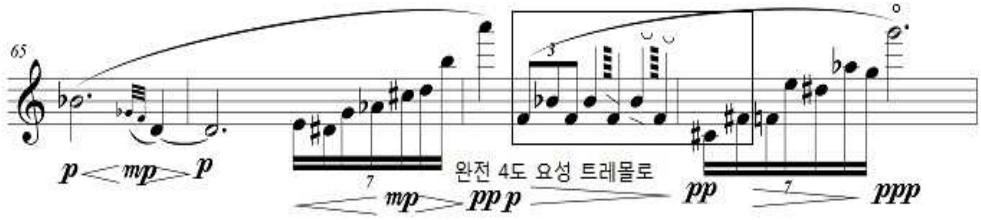
이러한 형태는 트레몰로로 PartⅡ와 Ⅲ에서도 트레몰로의 형태로 자주 등장하며 중심음을 꾸미고 작품에 민속적 색체를 강하게 하는데 역할을 한다.<악보 44>41-43 <악보45 >48-51, <악보 46>65-68



<악보 44>마디 41-43

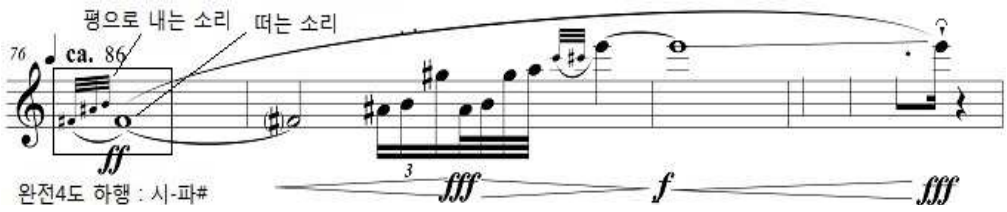


<악보 45> 마디 48-51



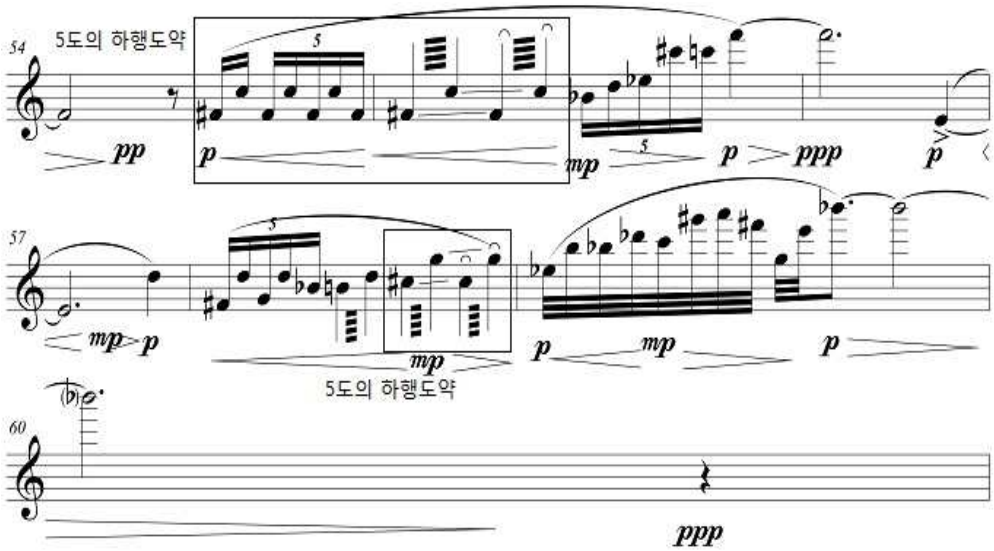
<악보 46> 마디 65-68

남도민요의 특징은 미-라 등의 완전 4도 간격의 음정이 자주 나오는 것이다. <악보 47>을 살펴보면 이러한 특징이 두드러진다. 마디 76에서 b′와 f♯은‘ 완전 4도의 관계로 남도민요에서는 떠는 소리의 완전 4도 아래 음이 평으로 내는 주요음이므로 이 소리의 구분을 주어 연주 한다. 주요음 f♯′의 소리를 플루트의 비브라토의 사용으로 농음(弄音)을 생각하며 연주할 수 있겠다.



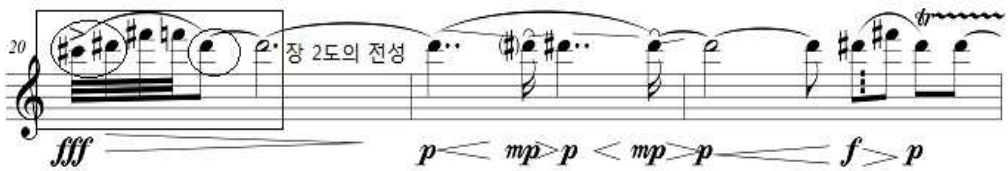
<악보 47>마디 76-79(2)

<악보 48>와 같이 서도민요의 중요한 특징 중 하나는 5도의 하행 도약 진행이다. 음계는 라-도-레-미-솔이고 완전 5도위에 단 3도를 쌓는 게 특징이며 으뜸음의 5도 위는 떠는 소리를 내 주는 특징을 가지고 있다. 이 작품에서는 정확한 완전5도 보다 변형된 모습이 자주 나타나는데 다음의 마디55, 57 등에서 이러한 5도의 운동이 트레몰로에서 진행되고 있다. <악보 51> 마디 61에서는 a′를 으뜸음으로 하여 5도 위 음인 e♭′′에서 *tr*의 기법이 더해졌는데 이것은 서도민요의 떠는 음을 표현하기 위한 방법으로 볼 수 있겠다. 이런 우리 음악에서의 요성은 서양의 트릴과는 템포적인 면에서 비교 해 볼 수 있는데, 서양의 트릴이 일정한 템포 안에서의 떨림을 요구 한다면 우리음악에서의 요성은 연주가의 유연성이 좀 더 가미되어 자유로운 템포 안에서의 음악적 표현을 표현해 내는 것이 좋겠다.



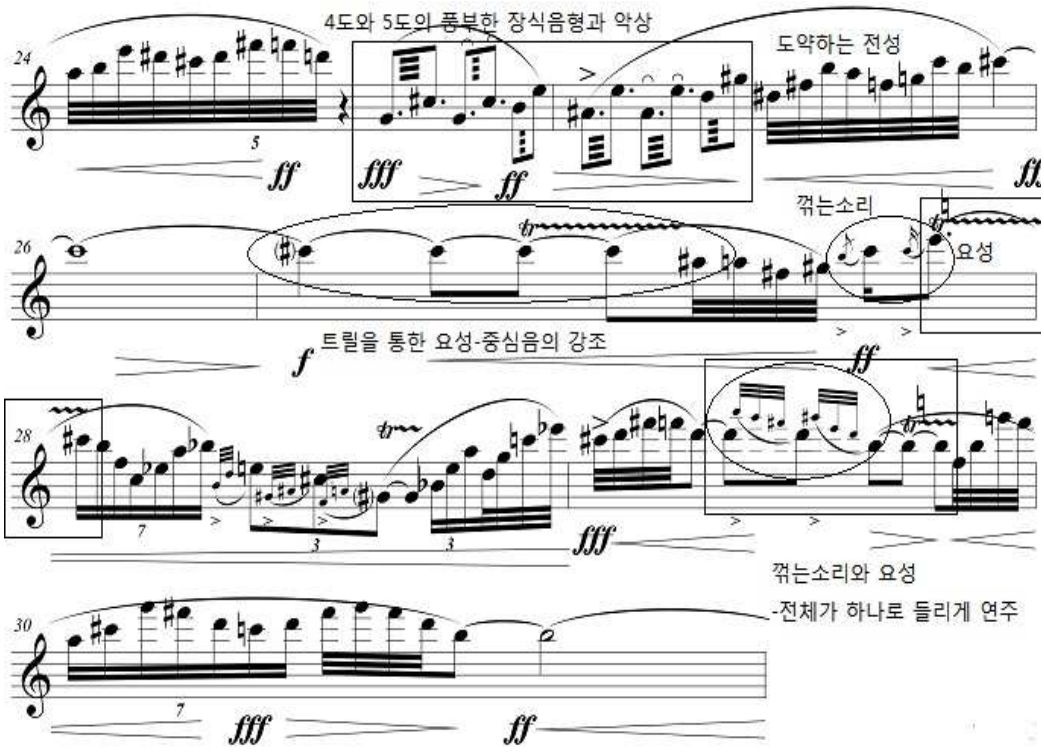
<악보 48>마디 54-60

경기민요에서는 근접음으로의 진행이 두드러지는데, 이것은 보조음과 같은 역할을 한다. Part I 의 마디 20에서 보이는 장 2도 c♯′′′- d♯의 장 2도 관계는 이러한 경기민요의 변주라고 볼 수 있겠다.



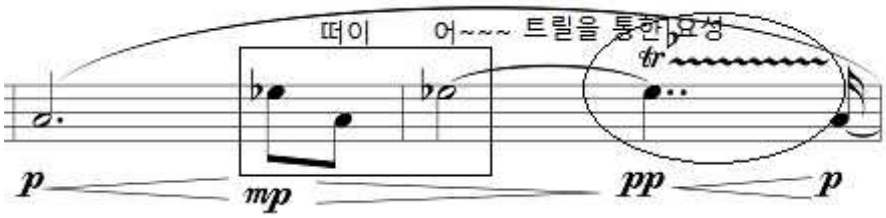
<악보 49> 마디 20-22

마디 24-30을 보면 남도민요의 특징인 꺾는 소리와 4도,5도의 요성, 전성, 추성등의 시김새적 요소가 다양하게 들어 가 있다. 한 프레이즈가 처음 시작되는 24마디는 4도에서 5도로 요성이 넓어지면서 도약하는 전성으로 c♯ 중심음에 도달 한다. 이 c♯ 중심음은 트릴을 이용하여 하나의 요성처럼 강조되며 꾸밈음의 형태로 나타나 꺾는 소리로 e"'의 트릴에서 다시 한 번 요성의 효과를 가진다. 이 때 트릴로 표현된 남도민요에서의 떠는 소리는 서양의 트릴과는 차이를 두어 너무 규칙적이지 않은 템포로 자유롭게 떨어 주는 것이 좋을 것이다. <악보 50>마디 24-30



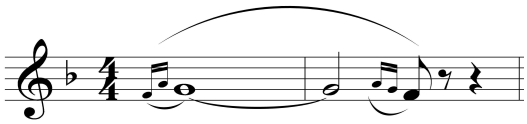
<악보 50>마디 24-30

마디 61에서는 대금, 소금, 단소에서 주로 사용하는 떠이어를 볼 수 있다. 떠이어 주법은 특히 강하게 연주해야 하는 부분을 강조하기 위해서 사용하는데 62마디의 중심음인 e♭''을 강조하기 위하여 사용된 것으로 보인다. 떠이어 주법에서 '떠이'는 짧게 소리내는 것을 말하고 '어'는 길게 소리 내는 것을 말하는데 여기에서도 '어'에 해당하는 e♭''은 길게 소리내어주며 전체적으로 하나의 요성으로 들리게 하며 트릴을 통해 요성으로 연주 한다. 이것은 서도민요의 떠는 음을 표현하기 위한 방법으로도 볼 수 있겠다.<악보51> 마디 61-62

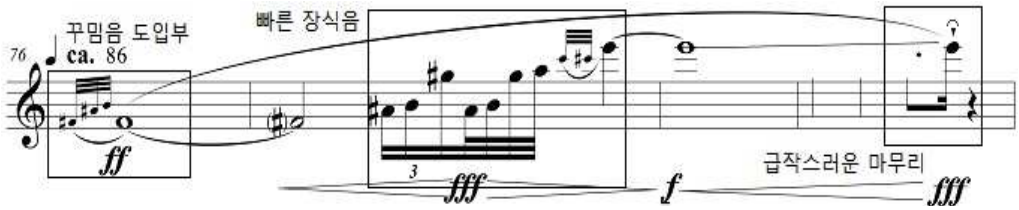


<악보51> 마디 61-62

우리나라 고유의 음악 중에는 주요음이 장식음으로 시작되어 길게 지속 되다가 급작스럽게 장식의 형태를 취하며 끝나는 경우가 많이 있는데, 대금의 대표 연주곡인 청성곡의 시작 부분에서도 이러하다. 플루트 솔로를 위한 독주곡에서도 같은 움직임으로 시작하여 한 프레이즈를 끝내는 모습들을 종종 볼 수 있는데 Allegretto의 PartⅢ 시작 부분도 그러하다.

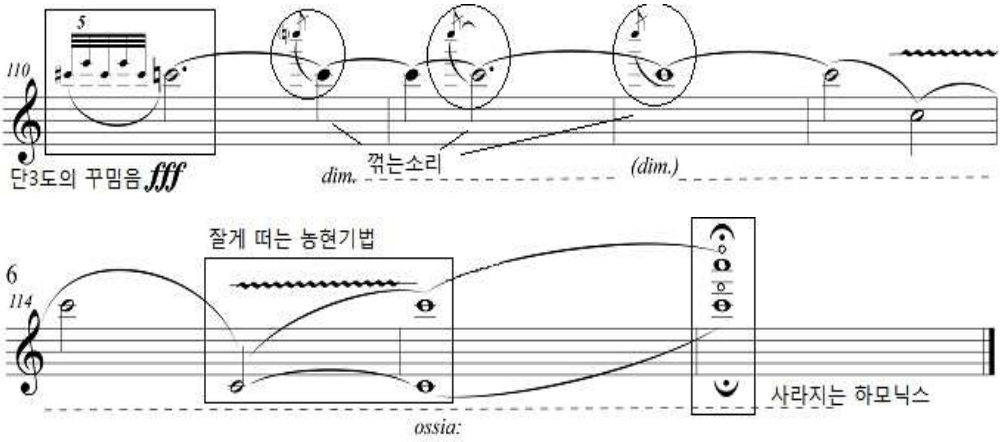


<악보 52> 청성곡의 도입 부분



<악보 53> 마디 76-79 PartⅢ의 도입부분

마디 110은 곡을 서서히 마무리 하는 부분이다.c♯′′′과 e′′′의 단 3도 장식음이 중심음인 c′′′에 멈춘 후 남도민요에서 사용하는 꺾는 소리가 등장 한다. 여기서 사용하는 꺾는 소리는 옥타브의 간격을 가지면서 중심음을 더욱 강조 하고 몇 번의 꺾는 소리 장식음을 거쳐 잘게 떠는 농현 기법을 사용 한 후 옥타브 하모닉스를 내며 중심음이 사라지게 된다.(<악보 54> 마디110-끝)



<악보 54> 마디110-끝

다음과 같이 윤이상의 작품에서 많은 민요적 요소들을 찾을 수 있다. 윤이상은

"동양의 전통음악에는 서양인이 갖고 있던 형식관은 없는 거지요. 서양 음악에는 곡을 조립해가는 명확한 유형이 있습니다. 그리고 그 유형을 벗어나서는 음악이 지속 될 수가 없어요. 동양의 감성을 그런 전통적인 서양적 형식의 사고방식이 지배 해 버리게 되는 것은 대단히 위험한 일이지요."[49]

라고 이야기 한 바 있다. 다만 윤이상의 음악이 열려있다는 것은 작품의 음악적 형상물이 구조적으로 동양적인 사상에 열려있다는 의미가 강조 된 것으로 서양의 악기로 서양의 현대적 기법을 차용해 한국 전통의 음악을 모방한 것인 만큼, 이 작품을 연주하는 연주자들은 한국 전통의 악기 주법이나 기법을 무조건 적으로 따라가기 보다는 윤이상 본인이 강조 하였던 '동 아시아적 음악적 언어와 유럽의 아방가르드적 음악언어와의 융해과정'의 핵심을 파악하며 연주하는 자세를 가져야 할 것이다.

49) 윤이상, 니시무라 아키라와의 대담, 『무한한 우주의 한 끝에서』, 157쪽

Ⅵ.결론

지금까지 윤이상의 '플루트 솔로를 위한 에튀드 제 5번 Allegretto'의 기법을 살펴보고 한국 민요의 관점에서 연구 해 보았다. 그 방법으로써 윤이상의 생애와 도교 등의 동양 사상, 한국 전통음악의 특징을 알아보고, 작품 제 5번 Allegretto를 분석해 보았다.

서양음악사는 1950년대 이후 그 이전의 어떤 시대보다도 획기적인 변화를 요구하였고 새롭고 낯선 것에 관한 관심이 증폭되고 있었다. 이때 생겨난 음렬음악, 우연성음악, 후 음렬음악의 작곡 방식은 각각 차이점을 가지고 있지만, 과거, 현재, 미래라는 전통적 의미의 연속적인 시간의식이 약화된다는 점에서 공통점을 가지고 있다. 여러 문화 간의 교류와 맞물리는 이러한 작곡 경향은 서구의 세계와 동아시아적 제 3세계의 음악적 융합을 촉진 시켰다. 윤이상은 이러한 흐름 속에서 한국 고유의 사상과 전통 음악을 기반으로 서양의 음악을 융합시켜 중심을 기법을 독자적 작곡 양식을 구축하였고 국제적 인정을 받았다.

윤이상의 대표적 기법이라고 할 수 있는 중심음(개별음) 기법은 엄격한 의미에서 1950년대 이전의 서양 음악문법에 해당한다. 윤이상은 이 중심음 기법에 개별음이 음향전체를 이미 보유하고 있다는 도교적 사상을 반영시켜 전체가 부분 속에 있고 부분이 전체가 된다는 작곡관을 이루어 냈다. 리게티나 펜데레츠키의 음향 작곡에 의한 음향면이 자신의 음악언어를 구체화하기에는 부족하다고 느낀 윤이상은 한국 전통의 시김새 기법등과 같은 민요의 특징들을 중심음 기법에 적용시켜 중심음 하나하나가 우회적 장식음의 흐름을 받아 음악이 끊임없이 생명력을 가지도록 했다. 1974년 작곡 된 <제 5번 Allegretto>는 형식적 구성은 윤이상도 언급한 바 있는 드뷔시(Debussy)의 영향이다. 윤이상의 작품들은 단지 서양인들이 음악을 듣는데 있어 막연하게 동양적인 색채를 가진 난해한 음악이 아니라 서양의 음악적 형식을 더욱 넓게 발전시켰다는 측면에서 "동아시아적 음악언어와 유럽의 전위주의적 음악언어가 융합해 가는 과정의 중심"이라고 인정받는다. 윤이상은 플루트 솔로를 위한 에튀

드 제 5번 Allegretto>에서 플루트의 피치밴딩, 1/4 미분음, 하모닉스, 더블트레몰로 등의 현대적 기법 등을 한국 민요의 시김새에 적용시켜 서양의 악기로 동양의 대금과 유사한 음향을 만들어 냈다. 선율의 구성에 있어서도 남도민요, 서도 민요의 주요음정 관계로 떠는 소리와 평으로 내는 소리, 단3도, 완전4도의 요성, 꺾는 음, 추성, 전성 등을 이용하여 동양적인 색채가 나타나도록 하였다. 따라서 이 작품을 연주하는 연주자들이 윤이상이 작품에서 의도하였던 표현들을 제대로 나타내기 위해서는 현대적 기법의 테크닉 숙련은 물로 동양음악의 음향에 대한 이해가 확실히 전제 되어야 하겠다.

이 연구를 통해 우리에게는 친숙한 '한국 전통음악'이 윤이상의 작품 속에 어떻게 서구적인 것과 결합하여 새로운 양식을 만들어 내는지 알 수 있었다. 이것은 우리나라의 음악가들이 고유의 정체성을 지키면서 어떻게 서양음악의 흐름에 따라 갈 수 있는지에 대한 좋은 예 일 것이다. 비록 작곡가 뿐 만이 아니라 연주자들도 윤이상의 작품을 연주 할 때 한국 전통음악에 대한 이해를 조금 더 높여 확실하게 서양적 형식과 동양적 색채를 연주에 담아 낼 수 있으면 서양 음악가들과 차별화 된 연주를 할 수 있을 것이라 생각된다.

아쉬운 점은 윤이상이 우리나라를 대표하는 음악가임에도 불구하고, 윤이상과 그의 음악에 대한 연구가 윤이상 생전의 인터뷰 내용이나 국내의 서양음악 전문가들이 연구 한 내용만을 주 자료로 하고 있다는 점과, 서양의 음악분석가들이 서양음악의 관점에서 윤이상의 작품을 분석한 자료가 적다는 점, 한국전통음악을 연구하는 전문가들이 윤이상의 음악을 분석한 자료가 적다는 점이다. 더욱 다양한 관점의 전문가들이 윤이상의 작품을 심도 있게 연구하여 윤이상의 작품을 연주하는 연주자들이 다양한 관점으로 윤이상의 작품을 연주 해 볼 수 있는 기회가 생기기를 기대해 본다.

참고문헌

1. 국내 문헌

한국음악협회, 윤이상 평화재단 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』. 서울: 예솔출판사, 2006

김용환, 『윤이상 연구』. 서울: 시공사, 2001

김용환, 『윤이상 연구Ⅱ』. 서울: 한국 예술 종합학교 한국예술 연구소, 1997

윤신향, 『경계선상의 음악』. 파주: 한길사, 2005

루이제 린저, 『윤이상 상처입은 용』. 서울: 랜덤하우스 코리아, 2005

오희숙, 『20세기 음악1 역사 미학』. 서울: 심설당, 2004

오희숙, 『20세기 음악2 시학』. 서울: 심설당, 2004

서한범, 『개정판 국악통론』. 서울: 태림 출판사2009

이미경, 「한국음악과 철학이 윤이상 음악에 미친 영향」. 『음악학9』, 한국음악학회, 세종 출판사, 2002

조은숙,「윤이상의 주요음 기법과 농현법의 관계」. 『음악학9』, 한국음악학회, 세종 출판사, 2002

김영옥, 『한국음악의 이해』. 서울: 민속원,1996

Donakd J.Grout, Claude V.Palisca, J.Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사』, 민은기외 5명 역, 서울: 이앤비 플러스, 2009

정교철, 이숙영, 「20세기 음악문헌에 나타는 새로운 플루트 연주기법에 관한 연구 Ⅱ,/ 윤이상 작품을 중심으로」, 한국 서양음악학회, 2006

김용환, 「윤이상:그의 삶과 음악」, 『음악과 민족 제 11호』, 민족음악학회

2. 국내 논문

김정현, 윤이상의 작품에 나타난 동아시아적 요소와 작곡기법에 대한 고찰. 석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 2006

김숙현, 현대음악의 특수 주법에 관한 고찰. 석사학위 논문, 서울대학교 대학원

김은혜, 윤이상의 플루트 작품에 나타난 한국민요의 요소와 표현방법에 대한 연구, 박사학위 논문, 단국대학교 대학원

3. 해외 문헌

Roswitha Stäge, "Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen" (Im Gespräch mit Dieter Krickeberg), Ssi-ol, Almanach, Berlin 1999, S. 184

Josep Häasler, Musik im 20. Jahrhundert von Schonberg zu Penderecki, Bremen 1972 (요셉 호이슬러, 「유럽음악과 한국적 전통」, 『윤이상의 음악세계』)

4. 악보자료

Isang Yun Etüden für Flöten solo (1974), Edition Bote et Bock

Abstract

A Study on 『Isang Yun Etüden für Flöten solo <Allegretto>』(1974) in Compositional Technique, Traditional idea and Taoism

JungHae Lee
School of Music, Flute
The Graduate School
Seoul National University

Isang Yun is an internationally acclaimed korean composer who worked as an exile artist in Germany. At an age of forty, Yun made his debut in Europe and later on he succeeded the 'wiener schule'. Considered to be one of the influentional composers in the 20th century, Yun's work has drawn comparison to Messiaen, Ligetti, and Pendereseki. In 1995, German classical music broadcast 'Saarbrücken' named him as the thirty most important composers of the century. After the 1980's, his etudes for flute solo and etudes for wood-wind instruments are used in most music competition and critics raved about his contribution in chamber music that he had discovered new depth for compositional techinique. Furthermore, Yun's work had become a constant research subject for classical music scholars.

In the early 1974, Yun's 'Études for flutes' were written for Freudenberg family. While working on the etudes, Isang Yun was examining performance techniques. His primary musical concern was the 'Multiklänge', dual 'Doppletremolo' techniques where multiple-melodic lines sounds homogeneous in harmony. In addition, Yoon used all traverse flute and with five flute works (flute ▸ alto-flute ▸ piccolo flute ▸ base flute ▸flute in etude order) to write the 'etude for flute'. The piece requires advanced flute techiniques since it was written for traditional concert etudes ('Konzertetüde').

From the five flute works Yun uses 'the Main Tone Technique' which is his signature compositional technique. Also, Yun has expanded the functional use of Shigimsae and Nonghyun to ornament his musical ideas based on East Asian traditions and philosophies found in Taoism. However, without any profound understanding of Yun's musical ideas, Yun's musical pieces could be dealt with difficulty. To perform Yun's work, it is necessary to reflect the composer's spirit of the time and to fully comprehend the composer's intention of the piece.

This study will examine Isang Yun's creative view on composition, 'the Main-Tone Technique' and 'Main-sound technique' through Yun's signature works. For this purpose, this thesis will focus on 'Etude for Flute No.5'. This critical study will bring further understandings of Isang Yun's compositions and encouragement for others whom may want to appreciate Isang Yun's works.

keywords : Isang Yun, Etüden für Flöten solo,
Haupptontechnik, Umspielung,
Main-Tone Technique, Main-sound technique
Student Number : 2009 - 21759